2/157 ■ Februarie 2016 ■ Anul XIII

Cafeneaua literară



Atelierul lui Brâncuși

supliment ARTE POETICE

GEORGE STEINER - Despre dificultate

VIRGIL DIACONU -
Poezia ca revelare a fiinţei *sau*
Arta poetică în viziunea lui Horia Bădescu

GHEORGHE GRIGURCU, laureat al Premiului Naţional de Poezie „Mihai Eminescu”, 2015

Laureatul celei de a XXV-a ediţii a Premiului Naţional de Poezie „Mihai Eminescu” Opera Omnia este poetul **Gheorghe Grigurcu**.

Juriul de acordare al Premiului Naţional de Poezie „Mihai Eminescu” a fost format din Nicolae Manolescu, preşedinte, Mircea Martin, Cornel Ungureanu, Ion Pop, Al. Cistelecan, Mircea A. Diaconu şi Ioan Holban. Nominalizaţi pentru acest premiu, în urma sondajului efectuat de Fundaţia Culturală „Hyperion-c.b.” Botoşani, au fost poeţii Marta Petreu, Liviu Ioan Stoiciu, Gheorghe Grigurcu, Ioan Moldovan, Aurel Pantea, Nichita Danilov şi Ovidiu Genaru.

Festivitatea de decernare a premiilor a avut loc de Ziua Culturii Naţionale – 15 ianuarie –, în Sala de conferinţe „Mihai Eminescu” a Hotelului „Rapsodia” din Botoşani.

Un premiu care, la intrarea în al 80-lea an de viaţă, încununează poezia scrisă de-a lungul timpului de poet. De poetul cunoscut şi ca unul dintre cei mai importanţi critici literari. (**V.D.**)



Mihai Eminescu – În mine bate inima lumii

... Şi a bătut – cald, puternic, răscolitor – vineri, 15 ianuarie, la Biblioteca Judeţeană Argeş, în prezenţa unui auditoriu numeros, tânjind să simtă *altfel*, în preajma lui Eminescu.

Invitaţii speciali ai evenimentului au fost scriitorii-universitari Lucian Chişu şi Silviu Angelescu, poetul şi criticul de artă Pavel Şuşară. Decorul special din holul central – printuri pe şevalet, înfăţişând episoade din viaţa *omului* Mihai Eminescu (fotografii cu părinţii şi cu casa părintească, fotografiile poetului la diferite vârste şi în locuri care i-au amprentat existenţa, fotografia clinicii în care şi-a trăit sfârşitul etc.) – a fost adus de la Muzeul Literaturii Române. Potrivit lui Pavel Şuşară, este necesară, astăzi mai mult decât oricând, recuperarea poetului dintr-o perspectivă tridimensională. Mitul trebuie, cu alte cuvinte, să coboare în spaţiul imediat al literaturii române, să-şi recâştige ambianţa, astfel încât contemporanii noştri să-l poată înţelege dincolo de naraţia şi de exclamaţia lirică.

Lucian Chişu a făcut referire la destinul postdecembrist al poetului, la care generaţiile tinere de critici literari ezită să se mai raporteze folosind sintagma „poet naţional”. Se pierde, însă, din vedere – susţine Lucian Chişu – un aspect esenţial, acela că Eminescu s-a desăvârşit în secolul formării naţiunilor, contribuind decisiv la cristalizarea culturii noastre ca o cultură naţională. Apreciază Lucian Chişu efortul acad. Eugen Simion, de a publica, în formulă facsimilată, manuscrisele poetului şi propunerea, devenită literă de lege, de a ridica ziua de naştere a lui Mihai Eminescu la rangul de Zi a Culturii Române.

În ce-l priveşte pe Silviu Angelescu, acesta a subliniat rolul fundamental jucat de Eminescu în crearea unei limbi stabile, echilibrate, accesibile la nivelul nuanţei profunde. Literatura română este o literatură relativ recentă – a precizat Silviu Angelescu – ea a început cu doar o generaţie înaintea lui Eminescu, odată cu Vasile Alecsandri. Eminescu modifică radical paradigma lirică, până atunci structural folclorică, modifică tipul de sensibilitate, de percepţie a frumosului în materie de limbă.

Denisa POPESCU

Cuvântul, lacrima zeilor - concurs judeţean de haiku

Sâmbătă, 30 ianuarie, s-a desfăşurat ediţia I a Concursului judeţean de haiku *Cuvântul, lacrima zeilor*, activitate inclusă în Calendarul Activităţilor Educative Judeţene. Organizarea evenimentului aparţine Liceului Teoretic Iulia Zamfirescu, în parteneriat cu ISJ Argeş şi Centrul Cultural-Educativ Mioveni.

La concurs au participat elevi din ciclul gimnazial (clasele a VII-a şi a VIII-a) şi liceal (clasele a IX-a şi a X-a) din unităţi şcolare din Piteşti, Câmpulung, Boteni, Ţiţeşti şi Mioveni. Candidaţii au avut de redactat, pe loc, două creaţii haiku, după imagini din natură, realizate de fotografi profesionişti. Timpul de lucru a fost de o oră pentru toţi candidaţii.

Câştigătorii au primit premii în bani, diplome şi cărţi oferite de CCE Mioveni, Inspectoratul Şcolar Judeţen Argeş şi Asociaţia de Părinţi a Liceului. Jurizarea, realizată de dl prof. univ. dr. Mircea Bârsilă şi dna prof. Cristina Cergan, inspector şcolar de limba şi literatura română, a scos la iveală tineri talentaţi şi creaţii originale de o profunzime şi simplitate specifice acestui tip de poezie orientală.

Iulia NEDELCU

Nervozitatea umbrei

■ Inocenţa ca adaptare deplină la univers, după opinia lui Giraudoux. Păcatul să fie atunci o dezadaptare absolută?

■ Familiaritatea poetului cu lucrurile nu e oare un mod al salvării sale prin scufundarea în viaţa lor difuză, indefinită, purtînd însă reflexele eternităţii?

■ Viaţa se alcătuieşte mai mult din imprevizibil decît din previzibil, fapt din care ia naştere farmecul său terifiant.

■ „Rugăciunea, adică reprezentarea vie a propriei situaţii” (Tolstoi).

■ Viitorul? E un prezent care *acceptă* să moară.

■ X falsifică inexistenţa cu virtuozitate.

■ Condiţia de fiinţă te umple precum un văzduh. Trăieşti respirîndu-te pe tine însuţi.

■ Se cuvine ca Poezia să-şi depăşească autorul. Fiind realul însuşi ce se visează pe sine.

■ În pofida aparenţelor contrare, sensibilitatea ca un mod subtil al conservării, indiferenţa ca un mod insidios al schimbării.

■ Nervozitatea umbrei care încearcă a-ţi imita trupul, dar căreia îi iese mereu altceva. Încercînd a-ţi imita fiinţa lăuntrică, creaţia are parte nu o dată de un eşec comparabil cu cel al umbrei.

■ Existenţa: o sumă de afirmaţii. Cu cît aceasta evoluează, cu atît ele devin mai fragile, mai aproximative, mai vulnerabile.

■ „Foarte multe lucruri le-am cunoaşte mai bine, dacă n-am vrea să le cunoaştem prea exact”. Şi încă: „De fapt nu ştii decît atunci cînd ştii puţin; odată cu cunoştinţele, creşte şi îndoiala” (Goethe).

■ Noul are o durată subiectivă mai lungă decît deja-văzutul. De aceea anii copilăriei ne apar mai lungi decît cei ai maturităţii etc.

■ Nu te poţi deprinde decît cu ceea ce iniţial te neagă într-o anume proporţie. A te deprinde, *id est* a accepta un compromis.

■ Poezia: o profeţie *sui generis*. Anticii au înţeles aceasta, tratîndu-i pe poeţi cu prudenţă (v. Platon). Contemporanii noştri, în schimb, au faţă de poeţi o indiferenţă dezamăgitoare, care s-ar putea să-i coste. *Nota bene*. Nu profeţii neglijaţi se răzbună, ci profeţiile.

■ „Curiozitatea” indiscretului e lipsa de credinţă în format minor. Indiscretul este Toma necredinciosul, transformat în mărunţiş de buzunar.

■ „Un prost nu vede acelaşi copac cu cel zărit de un înţelept” (Blake).

■ Culmea inteligenţei: o incertitudine paradoxală, care nu se mai îndoieşte de sine.

■ „Între munţi, drumul cel mai scurt merge de la o creastă la alta; dar, ca să urmezi acest drum, trebuie să ai picioare lungi. Maximele trebuie să fie piscuri de munţi şi aceia cărora le vorbim – oameni mari şi robuşti” (Nietzsche).

■ Lucrează la neîmplinire precum la o capodoperă a vieţii sale.

■ A scrie poezie: a te transforma în propria ta înstrăinare, cu o maximă fidelitate faţă de tine, ca şi cum ai săvîrşi o copie.

■ Cerinţă: nu să descrii, ci să scrii pur şi simplu.

■ În cazul paradoxului, nu adevărul stupefiază, ci eroarea care-l inspiră. Eroarea cu funcţie de adevăr. Paradoxul: „o expresie înşelătoare; cu ajutorul unei fărîme de adevăr, ne impune o eroare care ne uluieşte” (Vauvenargues).

■ Eternitatea: un timp atît de concentrat încît se pierde-n sine.

■ În creaţie te poţi impersonaliza exact pe măsura în lung şi-n lat a personalităţii tale.

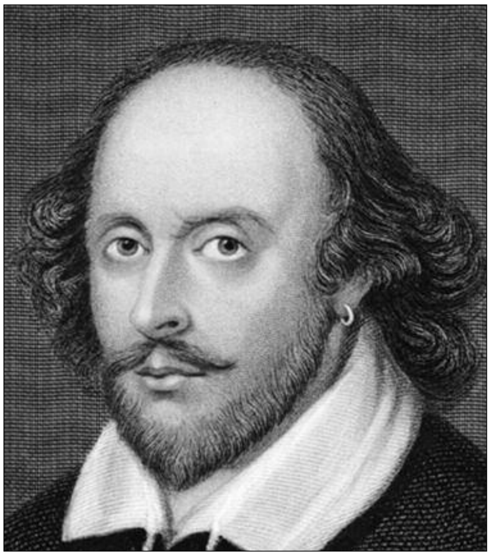
■ Stilul: o precizie. Precizia: o luptă, „felul de-a pune arma la umăr, a trage repede şi just” (Cocteau).

■ Inteligenţa: un fel de prestidigitaţie. Uimeşti lumea scoţînd din acelaşi recipient mintal nenumărate obiecte.

Gheorghe GRIGURCU

William Shakespeare

Shakespeare 400 (1616-2016), patru secole de la moartea bardului



Viața regelui Henric al V-lea

Traducere și note - **Horia GÂRBEA**

Actul II

Scena 4

(*Trîmbițe. Intră Regele Franței, Delfinul, Ducii de Berry și Bretagne, Conetabilul și alții.*)

REGELE FRANȚEI: Oști mari poartă englezul
contra noastră
Și se cuvine să ne apărăm
Cu grijă și deplină majestate.
Duci de Berry și de Bretagna și
Cei de Orléans și de Brabant, porniți.
Tu, Prințule Delfin, vei pregăti
Și întări cu oameni curajoși
Cetățile și le vei da și arme,
Căci Anglia năvălește ca vîrtejul
De ape absorbite într-un golf.
Să fim prevăzători, frica ne stă
Învățătură ca și alte fapte
Legate de acest dușman mortal
Pe care l-am disprețuit în lupte (1).
DELFINUL: Ne înarmăm, tată slăvit, e bine
Să fim oricînd cu arme pregătite.
Nu-i bun pentr-un regat huzurul păcii.
Chiar dacă nu se vede vreun război,
S-avem apărătorii instruiți,
Oameni și arme gata adunate,
Precum am aștepta oricînd războiul.
De-aceea zic să mergem cît mai iute
Și să aflăm părți slabe și bolnave
În defensiva Franței. Și s-o facem
Fără vreo teamă, ca și cum englezii
Am ști că joacă hora (2) de Rusalii.
Căci Anglia-i guvernată ușuratic
Iar sceptrul ei îl ține-un prostănac
Năuc, îngust la minte, caraghios,
Că nu dă spaime.
CONETABILUL: Stai, Prințe Delfin,
Greșești chiar foarte tare în privința
Acestui rege. Majestatea voastră
Să-ntrebe ultimii trimiși acolo
Ce bine e slujit de sfetnici nobili,
Ce potrivit și-a stăpînit mînia,
Ce aprig e în hotărîrea lui
Și veți vedea că nebunia vîrstei
Era pe dinafară, ca la Brutus (3),
Strat de sminteală peste-nțelepciune,
Ca balega ce-ascunde în grădină
O rădăcină ce se-arată prima
În primăvară, cu lăstari mai mîndri.
DELFINUL: Ba nu-i așa, Înalte Conetabil,
Însă, oricum, nu-i nicio supărare:
Ca să te aperi, cel mai bine este
Să-ți crezi dușmanul încă mai puternic
Și astfel să îți iei măsuri mai bune,
Căci dacă-l crezi prea slab faci ca avarul
Ce nu-și ia stofă cît măsura hainei
Și șade dezbrăcat.
REGELE FRANȚEI: Să-l luăm pe Henric
Drept o putere și, de-aceea, Prințe,
Să fii puternic de-l vei înfrunta.
Strămoșii lui au rupt din noi destul,
Căci e din neam de însetați de sînge,
Ne-au bîntuit adesea chiar acasă
La noi, iar ca dovadă stă rușinea
De la Crécy, păstrată-n amintire,
Cînd ne-au învins și prinți de-ai noștri fură
Captivi în mîna negrului ca nume
Eduard de Wales (4). Iar tatăl său (5) stătea
Sus pe un munte, poleit cu aur
De soare, și zîmbea văzînd urmașul
Cum sfîșie ce-a plăsmuit natura
Și hăcuie ce Dumnezeu și bieții
Părinți ai Franței au adus pe lume
Vreme de douăzeci de ani. Ăst rege
Lăstar din acel trunchi e, să ne temem
De mintea și puterea ce-i dă soarta.

(Intră un mesager.)

MESAGERUL: Soli de la Harry, regele din Anglia
Cer Majestății-Voastre să-i primească.
REGELE FRANȚEI: Îi vom primi îndată.
Mergi să-i chemi.

(Ies mesagerul și unii nobili francezi.)

Hei, prieteni, se încinge vînătoarea.
DELFINUL: Întoarce-ți capul și oprește haita (6).
Lașii de cîini latră mai tare dacă
Văd prada alergînd. Stăpîne bun,
Englezul ia-l din pripă, fă-l să știe
Ce țară cîrmuiești. Mîndria nu e
Păcat atît de greu cît e să-ți negi
Valoarea ta.

(Intră din nou nobilii francezi cu Exeter și suita lui.)

REGELE FRANȚEI: Trimiși de al meu frate
Din Anglia?
EXETER: De el și te salută.
Și pentru Dumnezeu Cel Preaînalt
Cere să lepezi, despuind pe dată,
Împrumutata glorie, cea care
Din cer, prin legea firii și a lumii
E doar a lui și pentru-ai săi urmași:
Mai limpede – e vorba de coroană
Și toate privilegiile ce țin,
Prin lege și prin datină, de ea.
Iar ca să afli că-i cerința dreaptă
Și nu e măsluită, nici piezișă,
Nici scoasă din trecutul cel apus
Pe acte găurite și de viermi
Și prăfuite, îți trimite-n dar
Această linie a spiței sale
Ținută minte și doveditoare
Prin orice ramură. Privește-o bine.

(Îi dă o hîrtie.)

Și vei băga de seamă că se trage
Prin toți strămoșii lui de la vestitul
Eduard al Treilea, drept urmare cere
Să lași coroana și regatul, care
Se află-n mîna ta pe ocolite,
Lui, cel prin naștere stăpîn de drept.
REGELE FRANȚEI: Iar dacă nu, ce-ar fi?
EXETER: Prin sînge te-ar sili. De-ascunzi coroana
Și-n inimă, și-acolo va scurma.
De-aceea vine furtunos, cu tunet
Cutremurînd, ca Jupiter, Pămîntul,
Ca, de-l refuzi, să-ți smulgă tot cu sila.
Și îți mai cere, pentru Dumnezeu,
Să dai coroana și să fii cu milă
De sufletele pentru care lupta
Flămîndă cască fălcile uriașe:
Plîns de orfani și lacrimi de vădane
Și sînge de bărbați, jale de fete
De soți, de tați și de iubiți uciși
Pe capul tău vor fi să cadă toate.
Aceasta cere, ăsta mi-e mesajul.
Și peste el, Delfinul fiind aici
Am o urare pentru el, aparte.
REGELE FRANȚEI: Cît mă privește, voi gîndi și mîine
Veți ști ce-am hotărît, fratelui meu
Ducîndu-i un răspuns.
DELFINUL: Pentru Delfin
Ce stă aici, ce ați adus din Anglia?
EXETER: Oprobiu și sfidare, păreri proaste,
Silă și tot ce poate omul valoros
Să îți trimită făr' a-i fi rușine.
A zis regele meu: cînd tatăl tău
Nu va ceda la cererile toate,
Mai îndulcind ocara ce-ai trimis-o,
El o să-ți dea răspuns usturător,
Încît și grotele din toată Franța
Și bolțile din domuri vor suna
Ca o dojană întorcînd jignirea
Precum ecoul unei canonade.
DELFINUL: Spune-i că dacă tata-i cere pace
E contra mea, căci eu nu vreau decît
Să lupt cu Anglia. Îngîmfat și tînăr
Îl știu, de aia darul meu de la Paris
Au fost acele mingi.
EXETER: Tot la Paris
Va scutura el Luvrul pentru asta
Chiar curtea cea mai mîndră dac-ar fi.
Să fii încredințat că-l vei găsi
Precum și noi vedem, foarte schimbat
De cum părea pe cînd era mai fraged


Horia GÂRBEA

Și cum e azi. Își cîntărește timpul
Cum vei afla cînd vei vedea ce pierderi
O să aveți, cînd va veni în Franța.
REGELE FRANȚEI: Vei ști chiar mîine
gîndul nostru tot.
EXETER: Dă-ne răspuns degrabă, să pornim
Căci regele va întreba de ce
Întîrzii. A sosit în țara asta.
REGELE FRANȚEI: Curînd ai să primești un semn.
O noapte
Este prea scurtă să răspund de lucruri
Atît de grele, pline de urmări.

(Din **William Shakespeare, Opere**,
vol. XI, ediție coordonată de George Volceanov,
în pregătire la Editura Tracus Arte.)

Note

1. Regele face aluzie la bătăliile de la Crécy și Poitiers (1346 și 1456), pierdute de francezi în fața englezilor.

2. În original „Whitsun morris-dance", un dans tradițional care se dansează în cerc cu ocazia Rusaliilor (la 7 săptămîni după Paște).

3. Brutus a fost unul dintre primii consuli ai Romei, care se prefăcea nebun ca să nu se observe planurile pe care le concepea împotriva lui Tarquinius. A nu se confunda cu ucigașul lui Julius Caesar, care a trăit mult mai tîrziu.

4. Eduard, Prințul Negru (1330-1376), a fost fiul regelui Eduard al III-lea, al Angliei, și tatăl viitorului rege, Richard al II-lea, dar nu a domnit, murind înaintea tatălui său. În bătălia de la Crécy (26 august 1346), una dintre cele mai importante din Războiul de 100 de ani, s-a distins în luptă, englezii, mult inferiori numeric, învingînd datorită arcurilor lungi și folosirii artileriei.

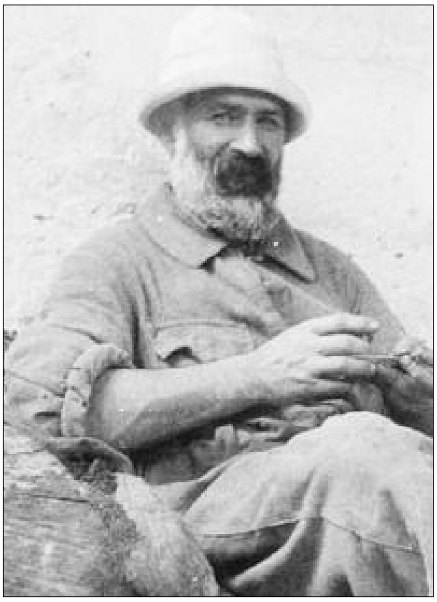
5. Regele Eduard al III-lea.

6. La metafora regelui (luptă egal vînătoare), Delfinul răspunde în același stil, cerîndu-i ca, precum un cerb gonit, să se întoarcă spre cîinii care-l hărțuiesc.

Brâncuşi – fondatorul sculpturii contemporane



În data de 19 februarie 2016, se împlinesc 140 de ani de la naşterea lui Constantin Brâncuşi, care a văzut lumina zilei la Hobiţa, într-o familie de ţărani, pentru a-şi încheia viaţa la Paris, pe 16 martie 1957, ca fondator al sculpturii contemporane. În perioada



1894-1898, urmase Şcoala de arte şi meserii din Craiova, între anii 1898-1902, Şcoala de Bellearte din Bucureşti, iar între anii 1905-1906, École Supérieure des Beaux-Arts din Paris. În drum spre Paris, unde ajunsese în 1904, cu ajutorul banilor primiţi în acelaşi an pentru realizarea bustului medicului militar Carol Davila, vizitase Viena, München, Elveţia. În 1907, a lucrat câteva luni în atelierul celebrului sculptor francez Auguste Rodin, pe care însă l-a părăsit afirmând că ,,La umbra marilor copaci nu creşte nimic.” Tot în 1907 a realizat prima variantă a *Sărutului*, reluată în alte variante până în 1940, cu care a început să afirme un stil sculptural înnoitor, contemporan, intrând, firesc, în contact cu avangarda pariziană. În acel timp, a început să sculpteze şi lucrarea *Rugăciunea*. Între 1908-1914, a participat regulat la expoziţiile colective de la Paris şi Bucureşti şi a inaugurat *ciclul păsărilor* şi pe cel al *formelor ovoidale*, care cuprinde, între altele, mai multe variante cu *Muza adormită* şi cu *Domnişoara Pogany*. În 1914, a realizat şi prima sa expoziţie personală în Statele Unite, urmată de o alta în 1926. Până în 1940, a participat la expoziţii colective în Statele Unite ale Americii, Franţa, Elveţia, Olanda, Anglia. Între anii 1937-1938, a realizat tripticul sculptural *Calea eroilor* de la Târgu Jiu. În 1956, cu un an înaintea morţii sale, apoi postum, în 1964, i s-au organizat expoziţii retrospective şi la Bucureşti. A fost înhumat în cimitirul *Montparnasse*, iar atelierul său a fost mutat lângă Centrul Naţional de Artă şi Cultură „Georges-Pompidou”.

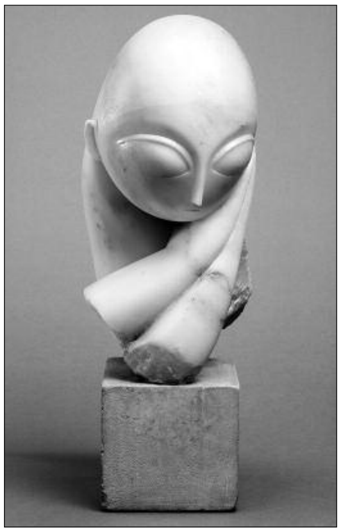
* * *

La începutul activităţii sale artistice, între 1897-1907, Constantin Brâncuşi a realizat mai multe busturi, între care şi pe cel al generalului Carol Davila (1904), sau alte reprezentări ale formei umane în manieră clasică, figurativă.

Brâncuşi a devenit părintele sculpturii contemporane prin faptul că a renunţat la sculptura figurativă tradiţională, deschizând calea spre sculptura nonfigurativă. Mai exact, el a redus formele reprezentate artistic la esenţele acestora, în sensul că a lăsat de o parte aspectele lor sensibile neesenţiale sau nesemnificative, pentru a le reţine şi reda numai pe cele reprezentative, definitorii. În acest spirit, esenţialist, el a ajuns să creeze figuri artistice care prezintă numai o anumită similaritate cu prototipurile lor reale, fără să se identifice cu acestea. Astfel, odată cu părăsirea atelierului lui Rodin în 1907, el s-a



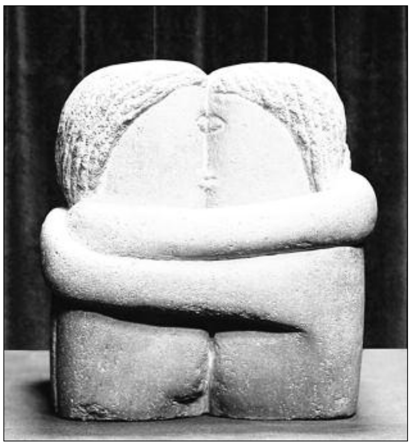




eliberat de influenţa sculpturii clasice şi romantice a celebrului scuptor francez şi a început să afirme o direcţie artistică nouă, esenţialistă, marcată, evident, de filosofia platoniciană a ideilor sau formelor pure.

Una din primele lucrări esenţialiste realizate de Brâncuşi este sculptura intitulată *Sărutul*, reluară ulterior în mai multe variante. În redarea sărutului, spre deosebire de Rodin, la care cei doi îndrăgostiţi sunt înfăţişaţi în splendoarea nudităţii lor, îmbrăţişaţi şi uniţi printr-un sărut senzual, Brâncuşi a sugerat ideea de unitate a două entităţi umane prin alăturarea a doua corpuri dreptunghiulare, pe care a încrustat, pe una din laturi, forma capului şi a bustului de bărbat şi, respectiv, de femeie şi a accentuat forma buzelor şi a ochilor care vin în contact. Finalmente, în renumita sa lucrare *Poarta sărutului*, el a redat sărutul prin două cercuri concentrice cu circumferinţele apropiate, separate printr-un diametru vertical.

În noul său stil sculptural, Brâncuşi a realizat, de asemenea, o serie de *forme ovoidale*, cele mai multe reprezentând capete de copii sau de femei. Şi în redarea acestora diferenţa dintre el şi Rodin este netă. De exemplu, sculptorul francez reprezintă capul Rosei Beuret, tovarăşa sa de viaţă, cu toate amănuntele anatomice, în timp ce sculptorul român, în celebra sa operă *Domnişoara Pogany*, reluată în mai multe variante, înfăţişează capul modelului său ca un oval, pe care a conturat numai sprâncenele, nasul şi ochii exoftalmici.



În ce priveşte figurile umane, Brâncuşi a reţinut şi accentuat, nu o dată, acele trăsături fizionomice, reprezentabile, dar reprezentative pentru anumite valenţe spirituale, cum ar fi uniunea sufletească a celor îndrăgostiţi (*Sărutul*) sau starea de vis (*Muza adormită*), ori starea de trezire a spiritului la viaţă (*Primul ţipăt*).

Alte lucrări esenţialiste ale lui Brâncuşi sunt cele care constituie *ciclul păsărilor*, de la cele în care componentele corpului aviar, deşi stilizate, sunt totuşi distincte până la cele în care pasărea devine o figură fuziformă, pentru a exprima însăşi ideea de zbor.

Brâncuşi nu merge, totuşi, până la capăt pe calea artei abstracte, în măsura în care sculpturile sale, deşi foarte diferite de lucrurile de la care pleacă, trimit, totuşi, aluziv la acestea şi oferă o anumită reprezentare a lor, fără să se rupă de ele. De aceea, sculpturile sale ne permit să ne dăm seama atât de obiectele pe care le transfigurează artistic, cât şi de sensul avut în vedere de către artist prin esenţializarea sau stilizarea acestora.

În perioada interbelică, Brâncuşi s-a impus pe plan internaţional prin participarea la expoziţii colective în diferite ţări europene şi în Statele Unite, unde a avut şi două expoziţii personale, în 1914 şi 1926. În Bucureşti i s-au organizat două retrospective, în 1956 şi 1964. În România, câteva din lucrările sale pot fi admirate şi în muzee (cele mai multe la Muzeul Judeţean de Artă din Craiova), dar, dincolo de acestea, cea mai importantă moştenire lăsată de el poporului român o constituie tripticul sculptural *Calea eroilor* de la Târgu Jiu.

Considerat încă din timpul vieţii deschizător de drum în sculptura contemporană, prestigiul lui Brâncuşi a sporit în postumitate atât în România, unde în timpul realismului socialist opera sa a fost trecută într-un con de umbră, cât şi pe plan mondial, prin numeroasele lucrări care i s-au consacrat.

Ioan N. ROŞCA

Monolog

Îngerul cu tristețe m-a privit:
femeie cu ochii în lacrimi,
nimeni nu l-a iubit mai mult,
tu îi ești odihnă cu lacrimile tale,
în urma ta
verdele izbucnește mai aprins.

printre gândurile mele
aripile îngerului
se zbăteau însângerate de chin
și trandafirii oftând
se aplecau peste toarta secundelor.

îngerul – rănit în amorul propriu –
apucase tocmai atunci
să șoptească prohodind:
De ce îl visezi?
De ce îl iubești?
De ce îl plângi?

femeie cu ochii aprinși de dor,
lacrimile tale îi sunt baldachin
în care el se așază
de fiecare dată neîmblânzit.

când pleci,
el se închide într-o carapace sidefie
ce suferă alături de el în tăcere
întunericul
se naște între pereţii singurătăţii
care îi ațâță de fiecare dată
simţurile mocirloase.

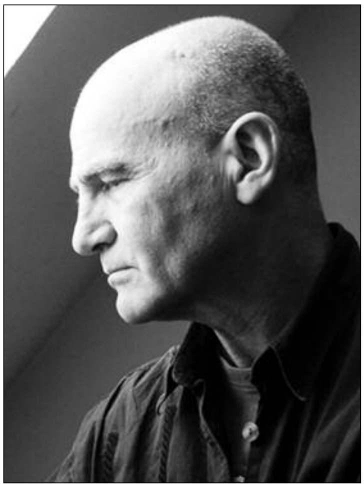
îngerul își ia zborul
trâmbițând pentru ultima oară:
femeie, iubirea se stinge treptat,
devenind sânge apos...

Doliu

Am trimis o poruncă scurtă
sângelui să te pipăie –
cu ochii secaţi de lumină
am început jocul de-a barba oarba:
tu mă vedeai
zburând printre fluturi
iar eu bâjbâiam
printre frunze decolorate
toamna își ducea doliul
mai departe
prin trunchiul copacilor plânși...

Manuela Camelia SAVA

Dialogul dintre Saint-John Perse şi criticii și scriitorii suedezi – 10 decembrie 1960 *



Vârsta sa (73 de ani), starea sănătății, poate o oarecare timiditate sau mai degrabă o lipsă de înclinație pentru ostentativ, l-au incitat pe Saint-John Perse atunci când a venit să-și ia Premiul Nobel pentru Literatură în decembrie 1960 la Stockholm, evitând orice manifestație publică. N-a acordat vreo declarație presei, nici nu s-a adresat, cum e obiceiul, studenților. A rămas „omul singurătății, artistul care vizează înaltul”, cum s-a exprimat secretarul permanent al Academiei Suedeze, și care refuză conversațiile ușoare cu publicul, așa cum a fost întotdeauna, chiar în enigmaticul său pseudonim. A făcut totuși o concesie poporului suedez care l-a primit și a acceptat un colocviu cu vreo zece scriitori și critici suedezi, fără martori sau… aproape fără.

A fost un colocviu destins, franc, cordial, de la om la om, de la artist la artist, unde Saint-John Perse a demonstrat că gustul său pentru singurătate nu înseamnă deloc dispreț sau orgoliu nemăsurat. Nimic n-a fost publicat în presă, se înțelege. Grație bunăvoinței colegilor mei suedezi, dar și a lui Saint-John, am putut asista la această discuție cu ușile închise, la acest colocviu nestructurat, unde poetul vorbea deschis despre însăși substanța vieții sale, adică poezia. Îl vom auzi imediat, impetuos și angajat, cu convingerile sale, uneori cu contradicțiile sale, într-o mediere cu voce tare.



Saint-John Perse

Prevenit în ultimul minut, lipsit de resurse tehnice suficiente și de importante instalații materiale, tocmai pentru a respecta caracterul intim al adunării, a trebuit să mă mulțumesc cu un aparat portativ de înregistrare. La 7-8 minute trebuia să întrerup înregistrarea, ca să schimb banda. Deoarece calitatea sunetului nu era satisfăcătoare, m-am ales cu o înregistrare plină de lacune, astfel că am făcut mai apoi un montaj, ca să asigur coerența. L-am făcut cu respect și nu cred că am trădat sau forțat spusele lui Saint-John Perse, în ciuda tăieturilor sau regrupărilor de fraze pe aceeași temă, însă dispersate de-a lungul discuției. Voiam mai ales să nu intervin între diversele părți ale montajului. Am tăiat numeroase intervenții ale participanților suedezi în măsura în care nu aduceau nimic nou în colocviu. Așadar rămâne un fel de monolog lung al lui Saint-John Perse. Iată-l:

Saint-John Perse: Am fost mereu frapat de felul în care critica suedeză reacţionează pe un fond propriu atunci când examinează o operă străină, în loc să procedeze cum fac întotdeauna criticii străini, referindu-se la analizele sau criticile deja făcute în ţara autorului studiat. Voi plecaţi de la propriul fond, fără cea mai mică referinţă la ceea ce a fost zis, gândit, judecat într-o ţară străină și aceasta nu numai în aprecierea operei, dar și în ceea ce privește principiile poetice evocate în problemele generale. Nu spun asta ca să fiu amabil, vorbesc din propria experienţă, poate în mod egoist: când am publicat în 1956 o operă intitulată *Amers*, care a fost tradusă aici, am avut o sumă de critici care m-au surprins și nu spun asta doar pentru că acestea mi-erau favorabile. Am fost surprins de independenţa, de pătrunderea operei mele în profunzime, făcută de d-voastră. Pot chiar cita numele criticilor suedezi, care sunt și poeţi, lucru pe care îl consider foarte important în critica literară contemporană. În multe alte ţări pe care nu le numesc, critica a avut tendinţa să devină aproape chimică, atunci când nu era psihanalitică sau ştiinţifică, sfârşind prin a se ataşa de litera cărţii, mai mult decât de spiritul acesteia, fără să vadă vreodată opera în sinteza ei vie: asta nu mai are nimic din critica vie și integrală, care ţine cont de formă și spirit, care necesită pătrunderea în adâncul lucrurilor.

Spunând asta, operele d-voastră poetice m-au interesat mult și, atât cât pot reconstitui, am avut impresia că poezia voastră este destul de apropiată de a noastră, care a făcut o revoluţie presimţită deja de Baudelaire, de Nerval, iar mai apoi prin strălucirea de geniu al tânărului Rimbaud. Poezia noastră secase oarecum în secolul 18 francez, printr-un raţionalism pur. Poezia a fost salvată de romantism: am moştenit mai întâi ceva din romantismul englez, care ne-a

repus în contact cu simţul naturii, simţ înnăscut la suedezi, conciliind primitivismul cu simţul modern şi intelectual. Romantismul german ne-a adus un fel de pre-suprarealism, în ordinea intuitivului şi a ceea ce numim azi în mod curent subconştient. Am pierdut beneficiul acestor aporturi, care sfărâmau sterilitatea noastră raţionalistă în poezie, atunci când romantismul francez a vrut să devină un lucru de acţiune, să cucerească publicul, să câştige atât o victorie intelectuală, cât şi socială, adică să cucerească secolul. Acest romantism a făcut mai întâi compromisuri, apoi a sfârşit în retorică şi verbalism. Secolele 17 şi 18 văd geniul francez operând în ordine analitică, apoi psihologică. În marele său stil periodic, Bossuet este poet, Racine e un poet minunat (şi totuşi el procedează în sens contrar poetului: scrie mai întâi o dramă care are o influenţă pur psihologică – nu dinspre Eschil, ci dinspre Euripide – iar apoi trece la versuri). În secolul 18 avem sociologi eminenţi, psihologi extraordinari, eseişti minunaţi: suntem mari analişti, ceea ce nu împiedică simţul infinitului. Lumea anglo-saxonă pune acest simţ în ordine cosmică, iar francezii îl plasează în civilizaţie şi în „fântâna umană”, în fiinţa umană. Civilizaţia noastră în cursul acestor două secole este o civilizaţie de curte, de saloane. Aceasta pune bazele vieţii intelectuale, fără a mai socoti juriştii şi sociologii noştri: Franţa îşi extrage geniul din minunatul spirit analitic. Poezia modernă începe în Franţa odată cu Rimbaud.

Romantismul francez a substituit acţiunea literară creaţiei literare: un bărbat precum Victor Hugo, care era născut poet, a vrut să cucerească marele public pentru a intra în ordinea temporală (...) şi a fost compromis, scriind teatru, romane... Creaţia literară este, din contră, solitară: ea poate mai apoi să întâlnească spiritul ambiant, dar care este dintr-o sursă mai secretă. Nu cred că Parnasul a fost o salvare pentru poezie. Baudelaire – postromantic – a instaurat o legătură cu trecutul clasic şi cu viitorul, despre care a avut previziuni extraordinare. Mai târziu, cu Mallarmé, Rimbaud şi Lautréamont, viitorul poeziei a putut să înflorească.

În anumite ţări, poezia se dezvoltă în raport cu preocupările morale sau intelectuale, ceea ce nu ţine de o concepţie serioasă. Când caut alte afinităţi între ţările noastre, mă întreb dacă nu se găsesc în limbă. Nu stăpânesc limba voastră, dar am impresia că ea vă ajută să rezolvaţi aceleaşi probleme ca în limba franceză, în sensul în care practicaţi o limbă zisă „săracă”, ceea ce este un mod de a fi bogată. Şi limba franceză este săracă în vocabular, comparată cu limbile anglo-saxone: dacă luaţi un dicţionar francez şi unul englez, ultimul este de două ori mai gros decât primul. Limba engleză dispune de un vocabular atât de bogat, concret, plastic, încât există aproape un cuvânt pentru fiecare lucru. Acel cuvânt caută să fie lucrul însuşi, ca în scrierea ideografică. În timp ce cuvântul francez nu este de obicei un cuvânt concret, ci ceea ce s-ar numi în engleză *a symbol*, adică un semn. Precum moneda care este un semn fiduciar, de schimb, cuvântul poate fi ambivalent, mânuind ambiguitatea. Necăutând să fie concret, el poate fi atunci folosit ca semn de schimb. Mi se pare că în limba voastră aveţi şi cuvinte abstracte, care permit să sugereze în mod polivalent mai multe accepţii în acelaşi timp. Iată două limbi sărace în vocabular, dar bogate în expresie. Oare mă aventurez prea mult vorbind despre o limbă ce nu-mi este familiară? Să-mi spuneţi. Sunt aici să răspund la întrebări. Spuneţi-mi dacă tot ce am afirmat vi se pare sau nu raţional şi că, poate, există mai puţine afinităţi decât cred şi decât sper între limbile şi literaturile noastre.

Un participant suedez: Cred că exageraţi puţin calităţile logice şi intelectuale ale limbii suedeze. Într-adevăr, noi ne străduim să dezvoltăm instrumentul pe care îl avem.

Saint-John Perse: În orice caz, voi aţi avut mereu simţul naturii, care v-a permis să completaţi aspectele intelectuale. Puteaţi fi în acelaşi timp concreţi şi abstracţi: mergând aproape în ordinea inefabilului şi totuşi nepierzând contactul cu solul. Pentru că problema pentru poet este că dacă el merge departe într-o materie aproape insesizabilă şi adesea obscură (şi are chiar dreptul să meargă departe în această materie), cu cât mai mult va merge spre abstract ca obiect, cu atât trebuie să rămână aproape de concret în expresia prin imagine – plastică sau fizică. Dacă foloseşte mijloace abstracte în serviciul unei gândiri abstracte (iar gândirea finală a poetului tinde întotdeauna spre abstract – marile teme eterne ale poetului, care vor fi mereu aceleaşi, sfârşesc în plan metafizic), atunci nu mai rămâne nimic din poet: nu mai poate fi decât filosof sau eseist.

Un participant suedez: Credeţi că poezia lirică trebuie să păstreze întotdeauna acest caracter puţin ermetic pe care îl are acum?

Saint-John Perse: Nu, deloc. Există două moduri de a înţelege „ermetismul”. Dacă numim ermetism forma însăşi, atunci este inadmisibil să adoptăm o formă obscură sau complicată. Dacă fondul este obscur, asta e însăşi materia poetică, e misterul uman, iar poetul va trebui să se mişte mereu în ordinea colectivă sau individuală, în acest mister ireductibil în care toţi ne scăldăm şi rolul său este să-l exploateze până la insesizabil, până la premoniţii şi percepţii foarte subtile. Cu cât poetul mânuieşte lucruri obscure, cu atât mai mult trebuie să folosească mijloace mai precise, mai clare, mai puţin ermetice. Expresia, limba folosită nu trebuie să fie vagă, nici misterioasă, ci tot atât de precisă ca limba ştiinţifică; ea trebuie să fie riguroasă, clară, pură. Aşadar ermetismul este legitim pe fondul pe care îl trataţi, dar nu pe expresie.

Un participant suedez: Când Aragon sau Éluard iau cuvântul în orele tragice ale Franţei, ei se exprimă astfel încât să fie înţeleşi de toţi.

Saint-John Perse: În acel moment poezia lor devine angajată, ei îi dau atunci o funcţie aproape publică şi oratorie. Éluard a crezut că avea acea obligaţie, dar mai apoi poezia sa e de o sensibilitate pură, am putea zice chiar esoterică.

Un participant suedez: Admiteţi că Mallarmé este ermetic?

Saint-John Perse: Am cel mai mare respect, la fel ca generaţia mea, pentru Mallarmé, pentru că a dat moraliceşte un exemplu extraordinar de abnegaţie faţă de lucrul poetic, contrar romanticilor. Există la el un ascetism extraordinar. Întreaga generaţie care mă precede este

exemplară cu această abnegație și a trăit în respect față de Mallarmé. Dar Mallarmé a fost limitat de limba sa, nu în expresie, ci în sintaxă. E foarte tentant pentru un scriitor francez să cadă în capcana sintaxei moștenite din latină. Toți suntem latiniști și nu poți fi un bun scriitor francez fără a fi latinist. Însă asta reprezintă și o servitudine. O să vă șochez, poate, însă eu nu cred că tot fondul literaturii latine e atât de important, nici atât de valabil. Nu avem nevoie de ea ca materie, ea e relativ secundară și slabă. Însă limba sa ne este indispensabilă. Din contră, literatura greacă, presocratică (din care nu avem decât fragmente) sau clasică este pentru noi marea literatură a trecutului, dar de limba sa nu avem nevoie.

Un participant suedez: Ce credeți despre viitorul poeziei? Trebuie să se orienteze spre linia simbolismului și, fără a uita aportul suprarealismului, spre un fel de expresie din ce în ce mai abstractă, unde poezia trebuie să se gândească la elementul popular? O poezie pentru inițiați sau pentru omul străzii?

Saint-John Perse: Nu cred că putem fi dogmatici la acest subiect. Mai întâi că nu emoționăm mulțimea atunci când vrem, ci adesea când nu ne gândim la asta. Sursele populare sunt adesea mai aproape de percepție decât poezia, care poate părea cea mai esoterică și cea mai ermetică. Așadar nu cred că trebuie să avem un obiect precis. Nici nu cred că trebuie să te alipești la „școli”: cu siguranță viața e făcută din distrugeri și inovații, școlile sunt deci necesare, însă ele cunosc o dramă, în sensul că devin niște limite. A substitui o școală alteia la infinit este o eroare și am impresia că e un mare avantaj al poeziei de a nu depinde de o școală particulară. Suntem într-o epocă – în toate țările lumii – când poezia are datoria să facă o sinteză, fără a omite nimic din trecut, din prezent, din viitor și din ce este încă virtual.

Un participant suedez: Credeți într-o posibilă reîntoarcere a formelor convenționale?

Saint-John Perse: Nu. Reîntoarcerea la formele convenționale ar fi un produs de cultură.

Un participant suedez: Nu credeți că formele clasice pot redeveni în mod accidental extrem de ușor de folosit, dacă un poet găsește mijlocul să se exprime natural prin canoanele clasice? Valéry ne-a demonstrat-o și poate apărea un nou Valéry. Nu cred că trebuie să condamnăm în numele tendințelor unei epoci lucruri care au dat mari opere.

Saint-John Perse: N-o să vă răspund în mod general, ci în unul personal. Concep legătura poeziei cu ritmul epocii mele. Claudel a răspuns – cred – la fel ca mine. Am discutat asta de multe ori cu Valéry, care mi-era vechi prieten, foarte intim în vremea când nu voia să publice, ca și mine, de altfel, care eram cu 20 de ani mai tânăr. Vorbeam despre literatură și ne spuneam pe șleau lucrurile. Însă nu cred că Valéry – dacă e să cred ce îmi zicea – n-ar fi crezut că trebuie împinsă evoluția poetică a epocii noastre spre formele clasice.

Un participant suedez: Nu credeți că e mai mult o problemă de temperament decât de epocă?

Saint-John Perse: Nu e o chestiune de temperament. Dacă vrei să te claustrezi în ceva pur intelectual și cultural, poți. Dacă vreți să existe în opera poetică funcția sa psihologică, legată de ritmul epocii, nu cred că forma alexandrinului o să vă permită: o să vă limiteze la altceva. Vă permite frumoase opere de artă, dar nu cred că prin aceasta urmează cursul gândirii, al sensibilității, al imaginației moderne.

Un participant suedez: Eu nu zic că trebuie revenit la ce a fost făcut, nu trebuie să ne întoarcem înapoi, decât în mod accidental, însă când văd frumusețea pe care au conservat-o anumite opere exprimate în manieră clasică, această perenitate dovedește că dacă poeții din trecut au reușit astfel, atunci și un poet al viitorului poate perfect să se exprime cu o ușurință profundă și chiar copleșitoare prin vechea modă clasică.

Saint-John Perse: Iată dificultatea care ne dă noțiunea de mișcare, precum noțiunea ritmului respiratoriu. Claudel n-a fost departe de aceasta: se îngrijea (ceea ce era o revoluție în epocă) să intervină în măsura ritmului respiratoriu, ceea ce este exact, deoarece alexandrinul sau octosilabul se înrudesc cu un metronom. Veți putea opera în mod intelectual toate rafinamentele pe care le doriți, să mergeți departe cu inteligența, însă fiziologic nu veți face mare lucru. Însă dacă aveți drept concepție poetică faptul că poetul devine însuși poemul, că el e însăși materia poetică (nu e un om care elaborează intelectual, ci încarnează poemul, îl devine, îl trăiește, îl acționează) pusă în forma metricului clasic, atunci puteți produce o operă genială din punct de vedere pur intelectual – veți face cristalografie – însă nu veți avea decât o operă care să reproducă în mod misterios amplitudinea în mișcări. Claudel a făcut un mare serviciu când a eliberat pe jumătate ritmul ființei umane în poezie: el a înțeles (dar nu trebuia mers mai departe) că trebuia să urmeze ritmul respiratoriu. Urmărind momentul pasional pe care îl trăiește o ființă umană, amplitudinea respiratorie nu este aceeași (mai mult sau mai puțin precipitată, mai mult sau mai puțin vastă sau restrânsă). Limitele sunt cele ale cuștii toracice ale ființei umane. Această respirație ține cont de debit și de mișcarea ființei umane, însă putem merge mult mai departe și în multe complexități în metrica interioară. Dar pentru a răspunde la întrebarea d-voastră, nu cred că trebuie – neseparând-o de ființa umană vie – să facem din poezie acel lucru frumos într-o formă frumoasă.

Dominique Birman de Relles,
trimis special de la RTF la Stockholm

* Transcrierea dialogului și cuvântul introductiv sunt realizate de către Dominique Birman de Relles, fiind publicate în dosarul „În jurul Premiului Nobel”, din *La nouvelle anabase*, mars, 2015.

Traducere din limba franceză:
Alexandru JURCAN

ARTE POETICE
■ Nr. 24
■ Februarie 2016
Cafeneaua literară

GEORGE STEINER
Despre dificultate



Oare ce vrem noi să spunem prin „această poezie, sau acest pasaj din această poezie este *dificil*”? Cum poate un act de limbă încărcat cu intenţia de a comunica, de a reuşi să atingă ascultătorul sau cititorul în profunzimea sa, să fie opac, greu de recepţionat şi de înţeles, dacă asta înţelegem prin „dificultate”? Există un nivel evident, extrem de important, la care aceasta este o problemă legată strict de limbă. Ce se poate semnifica printr-o experienţă pragmatică încât un sistem semantic, construit pe baza unui lexic şi organizat pe baza unei gramatici, să poată genera impenetrabilitatea şi ambiguitatea sensului? Nu poate fi dat un răspuns coerent în afara unui model complet pe care noi nu îl avem, al legăturilor dintre gândire şi vorbire, şi în afara unei epistemologii totale, pe care de asemenea nu o avem, a congruenţei sau non-congruenţei formelor de vorbire cu un „corp” anterior de intenţie, percepţie şi impuls vocativ. Într-un astfel de model, „dificultate” ar însemna, probabil, un efect de interferenţă între claritate şi formulare obstrucţionistă. Aceasta este, în mare, citirea carteziană a opacităţii, o citire a cărei concluzie este, în mod necesar, negativă. Dar toţi termenii relevanţi – „interior”/„exterior”, „intenţionalitate”/ „verbalizare”, şi crucialul „între”, cu postulatul său inocent despre un fel de spaţiu mental – se ştie că sunt evazivi. Ei activează o metaforă de separare şi transfer despre care nici logica şi nici psihologia nu cad de acord.

Întrebarea noastră iniţială este mai precisă, sau, mai bine zis, presupune o o continuitate între intenţia lingvistică şi exprimarea ei. Cititorul individual sau un grup de cititori îşi dau seama că nu pot înţelege un pasaj sau altul al unui poem, sau chiar poemul în ansamblu. Cum de se întâmplă una ca asta? Chiar şi o abordare superficială sugerează că atunci când spunem „acest text este dificil” înţelegem sau vrem să spunem un număr de lucruri foarte diferite. Rubrica „dificultăţi” cuprinde o mare diversitate de materiale şi metode. Acestea variază semnificativ în funcţie de genul literar şi de istorie. Astfel, ar putea fi de folos ca la început să încercăm o clasificare, o tipologie a unora dintre principalele feluri de dificultăţi de care ne lovim în poezie, mai ales în poezia occidentală, de la Renaştere încoace. Dintr-o astfel de clasificare derivă o „teorie a dificultăţii” care rămâne una dintre *desiderata*, devenită urgentă prin practica secolului XX, în cea mai generală estetică a formelor executive.

Foarte adesea, probabil în majoritatea cazurilor, ceea ce înţelegem când spunem că un vers, o strofă sau un întreg poem sunt „dificile” nu are nicio legătură cu dificultatea conceptuală. Adică observaţia noastră nu are aceeaşi greutate, aceeaşi pregnanţă ca atunci când am spune „acest argument al lui Immanuel Kant, sau această teorie din algebră este dificilă”. (Cu toate că nu este clar, cel puţin din punct de vedere epistemologic, ce înţelegem în *aceste* cazuri. Dacă algebra este o demonstraţie riguroasă a unor definiţii axiomatizate înainte, dacă aceasta este o tautologie dinamică, ce înţeleg când spunem că o etapă sau alta este „dificilă”?) Dar există totuşi o deosebire destul de clară. Putem tinde către ceva mult mai puţin inerent sau specific – un termen alunecos, unde este implicată şi limba – decât conceptul.

Destul de des înţelegem prin „dificil” ceva ce trebuie lămurit printr-o căutare în dicţionar. În ceea ce ar trebui să fie, statistic vorbind, o pluralitate covârşitoare de cazuri, va exista un singur cuvânt sau o expresie care nu vor fi inteligibile pe loc pentru noi. Faptul că facem apel la autoritatea dicţionarului este analog cu ceea ce facem când executăm o traducere dintr-o limbă străină. Cuvântul poate fi arhaic: când Venus râde de orice *farmazon* în *Povestea Neguţătorului* sau ne întâlnim cu un *cotârlău* mare în *Povestea Cavalerului* s-ar putea să nu mai înţelegem ce a vrut Chaucer să ne spună. Obstacolul poate fi unul de natură dialectală: vorba din Warwickshire *regina*

îmbrobodită, aprobată de Polonius, sau de *vâlceaua* din Northumbria în care Auden caută umbra. Exprimarea poate fi codată sau tehnică: s-ar putea ca pentru cititor să nu fie chiar evident ce „fericire” promite T.S. Eliot când o numeşte *pneumatică* (minciunile fine din Attica şi antecedentele teologice ale epitetului). De multe ori, poetul este un neologist, un făurar de cuvinte noi: oare la instrument suav se gândea Mandelstam când a invocat muzica *tormenvox*? Scriitorii au pasiunea de a reînvia cuvinte îngropate sau spectrale: *disedge* (*a dezmuchia*) dispare la începutul secolului 17, dar se dovedeşte a fi exact cuvântul de care are nevoie Tennyson pentru a toci „ascuţişul suferinţei”. De la Teocrit la Edwardieni, diversitatea denumirilor exacte din faună şi floră este cifrul scrierii lirice occidentale. Astăzi, aceasta e în mare parte pierdută din cunoaşterea noastră. Oare Matthew Arnold era sigur dacă se referea la planta din genul *Fritillaria*, la specia de fluture argintiu „fritillary”, sau la Regina Spaniei, atunci când vorbea despre „fritillarii albi şi purpurii de la Ensham sau de lângă Sandford”? Mulţi dintre noi vom răsfoi Dicţionarul Oxford al limbi engleze sau nepreţuitul *Dicţionar de grădinărit* realizat de Societatea Horticolă Regală. În anumite momente din istoria poeziei, *le mot rare* (cuvântul rar, n.t.) devine obiectul unei preocupări şi plăceri: până azi, faimosul *ptyx* folosit de Mallarmé, una dintre rimele indispensabile, suverane din sonetul despre *ix*, nu apare nici în Littré şi nici în Nouveau Larousse (dar *poate* fi demascat, via limba greaca şi via arta liturgică şi aceasta va fi, după cum vom vedea mai târziu, un punct cheie). Vocabularul şi sintaxa underground ale arogurilor, de folosinţă tabu, sunt uneori la fel de extinse şi polisemnatice ca şi cele ale limbii literare. De exemplu, *monaker* însemna o guinee pentru vorbitorii de argou din perioada victoriană, dar în cântecele colegiului Eton şi în odele timpului era denumirea unei bărci frumoase, cu zece vâsle. La Thackeray, măgarul era denumit *urecheat*. Limbajul lui Villon este, în mare măsură, alcătuit din cel al cânturilor şi codurilor hoţilor.

Poezia este o împletitură de cuvinte cimentate prin orice fel de forţă operativă imaginabilă. Aceste cuvinte sunt, după cum spune Coleridge, „atomi încârligaţi”, astfel alese încât să se încastreze cu cât mai multe alte cuvinte în reticulările întregului corp al limbii. Poetul încearcă să ancoreze un anumit cuvânt în matriţa dinamică a propriei sale istorii, îmbogăţind esenţa definiţiei sale actuale cu ecoul şi sensul de altădată. El est un etimolog, de multe ori violent şi arbitrar, ca Hölderlin, care încearcă să deschidă carcasa erodată sau îngheţată a vorbirii pentru a forţa să iasă liber la lumină dinamica, cristalizarea primară a percepţiei de bază. Discursul poetului poate fi comparat cu traseul unei particule încărcate printr-o cameră cu ceaţă. Un câmp energetic de asocieri şi conotaţii, de strigăte şi şoapte, de rebus şi omofone, îi înconjoară mişcarea şi irump din el în contextul unei coliziuni (cuvintele vorbesc nu numai urechii, ci şi ochiului, ba chiar şi simţului pipăitului). Multiplicitatea sensului, starea de claustrare sunt mai degrabă regula decât excepţia. Ni se *cere* să auzim şi *solid* şi *soios*, şi *vai* şi *val*. Rezistenţa lexicală este armătura sensului, ferind poemul de necesarele sensuri comune din proză.

În schimb, poezia este păzitoarea „sfinţeniei particularităţii clipei”(cum spune Blake). Oricât de greu de înţeles ar fi argumentul sau de universală deducţia, poetul oferă nume şi ocupare locurilor. Imediat după trecerea obstacolului constituit dintr-un cuvânt sau o expresie asta trebuie să căutăm. Mitologiile, numele stelelor, topografia, nenumăratele oferte ale realităţii pe care poetul le incarnează şi le transformă în concret. Pentru că este economic din punct de vedere ontologic – încă o deosebire faţă de proză – limbajul poeziei implică un context extrem de activ, un corpus, posibil o întreagă lume de material de susţinere, de ecou, de validare, de calificare, al cărui compas subscrie propria sa concizie. Implicarea este realizată prin aluzie, prin referire la ceva. Adevăratele antene cu multe braţe care apar oarecum dezordonat în versurile lui Milton, sau Keats, sau Rilke, făcând trimiteri la mitologia clasică, sunt exact contrariul dispersiei. Ele fac posibilă lărgimea compactă a textului; ele întrupează pe deplin declaratele dar nespusele coduri şi prezenţe din care poezia îşi extrage generalitatea sa locală. Aceasta se întâmplă mai ales în cazul poeziei occidentale, a cărei substanţă este constituită din poezia anterioară; Chaucer trăieşte în Spenser, care trăieşte în Dryden, care trăieşte în Keats. Continuitatea din aceste viziuni poetice, neîntreruptă până la vremea lui R.S. Eliot şi Robert Lowell, este aceea a „elementalelor” şi garanţilor sensului simţit, evident, şi anume Vergilius, Horatiu şi Ovidiu, fără de care tot climatul de recunoaşteri pe care se bazează simţul nostru de pricepere a poeziei ar fi năruit. Dar dacă altă poezie este de multe ori agentul primar al contextului, la fel se poate întâmpla „ori de câte ori este cazul”. Un poet îşi poate încărca limbajul, peisajul cu mişcare, cu amănunte istorice, cu chestiuni locale, proprii, cu procese tehnice (un pasaj cheie din *Hamlet* forţează intrarea în misterele tehnice ale vopsirii). El poate umple infernul, purgatoriul sau paradisul cu vorbe atât de personale încât decodarea lor se va baza pe o pivotare stradă cu stradă, cu Florenţa secolului al XIII-lea. Viziunea ocultă ar putea fi chiar aceasta: un ezoterism, un sistem de denumiri şi rituri ermetice, ca în poezia lui Yeats. Aceste grade de dificultate diferite, de elemente ce trebuie căutat în dicţionar, constituie aproape întreaga ţesătură a poemului *Cantos* al lui Pound, o meta-epică sau epică parodică ai cărei tropi esenţiali sunt aceia ai inventarului, jurnalului intim şi almanahului. Încheierea poemului Canto XXXVIII:

Vis-a-vis de Palatului familiei Schneider
Se află monumentul lui Herr Henri
Şantierul Girondei, Banca Paris Union,
Banca franco-japoneză
François de Wendel, Robert Protot,
Pentru prieteni şi duşmanii de mâine,
cea mai puternică unire este neîndoiala
că Comitetul Forges
şi Dumnezeu ne ia viaţa' a spus Hawkwood
15 milioane: Jurnalul Dezbaterilor
30 de milioane plătite către Le Temps
Unsprezece către Echo de Paris...

Şi a demonstrat că omul şi-a făcut temele – că scandalurile trecătoare din marea finanţă, din industria de armament şi a oţelului, că înţelegerile secrete dintre republica coruptă şi imperiul fascist, dintre bursă, bănci şi presă au fost date la iveală, şi atunci ce să mai discutăm

despre „Hawkwood”, nimeni nu bănuieşte în rândurile următoare existenţa nici a celei mai mici aluzii personale, ci o arătare cu degetul, o focusare dialectică pe „dezbatere”, pe „moment”, pe „ecou”? Trebuie căutat în dicţionar. După cum sunt şi exprimarea în limba greacă şi numele cunoscut al unei bătălii într-unul dintre pasajele neobişnuite din Canto XXI:

Iar după ora aceea, o bezna uscată
O flacără plutind în aer, gonade în organdin,
Flăcăruie seacă, o petală purtată de vânt.
Gignetei kalon.
Impenetrabil ca şi ignoranţa femeilor bătrâne.
În zori, când flota se întoarce acasă de la Actium
Trage la ţărm în est şi e schimbată.

Iar căutarea se găseşte în miezul muzicii; una fără alta rămâne mută. Acesta este răspunsul. Să observăm ceea ce probabil este revelaţia, saltul la vestire în şubreda maiestate a desenului lui Pound: punctul culminant al faimoasei abjurări din Canto LXXXI:

Dar să fi făcut în loc să nu fi făcut nu înseamnă vanitate
Cu decenţă să fi bătut
Pentru ca un Blunt să se deschidă
Să fi adunat din aer o tradiţie vie
Sau dintr-un ochi bătrân frumos flacăra nestăpânită
Asta nu înseamnă vanitate.

Destul de corect: dar de ce un „Blunt” şi cine este acesta? Nebunul ăla bătrân, Wilfred Scawen Blunt, şi dacă e aşa care este elementul din viaţa sau activitatea lui care justifică această exprimare extraordinară? Acest gen de dificultate şi speciile sale cele mai importante se reîntâlnesc într-un pasaj tipic în stilul clasic al lui Shakespeare – *Timon of Athens,* IV, 3:

O, soare dătător de vieţi, ridică
Duhoarea din pământ; sub crugul lunii,
Văzduhul înciumează-l! Pentru gemeni –
Al unei zămisliri şi naşteri rod –
Croieşte drum furcat; cel mare, iată,
De sus priveşte spre cel mic; chiar firea,
De răni împresurată, rabdă greu,
Povara prisosinţei – şi aceasta,
Nesocotind a firii legi.
Înalţă-l pe calic, pe domn doboară-l;
Dă-i senatorului ocara stirpei,
Milogului, din naştere cinstire,
Pe bou păşunea îl îngraşă; lipsa
Îl face slab. Cine cutează, cine
Să spună bărbăteşte: „Omu-acesta
Trăieşte linguşind”? De este unul,
Cutează toţi! Cel ce-i mai jos cu-o treaptă
Pe cea de sus o linge; prea-nvăţatul
Se pleacă-n faţa prostului de aur… (1)

„Înţelegere” într-un astfel de caz este un proces concentric, unde încercăm să mergem spre exterior pornind de la o percepţie imediată, aproape instinctivă, neclară („ştiu despre ce e vorba aici cam aşa, în general; situaţia dramatică şi anumiţi marcatori cheie şi semne emblematice mi-o arată”) la nivele succesive de decodare. Dintre acestea, primul este pur lexical: în funcţie de cultura lingvistică şi de familiarizarea cu dicţia secolului al 17-lea, ne pomenim că o să căutăm în dicţionar anumite cuvinte. Dar „pur” lexical este, desigur, greşit. Alte cuvinte ar fi trebuit să fie căutate în dicţionar. De fapt, dacă vorbim de o cercetare riguroasă, studierea cuvintelor ar trebui să conducă de la dicţionar concordanţa shakespeariană la studierea subiectelor centrale, foarte dense din gândirea elisabethană. Ar conduce la studierea doctrinei şi metaforei *fortunei* cu baza în antichitate şi Evul Mediu latin; la investigarea unui nod de sensuri abstracte şi concrete în jurul conceptului de *natură*; la o analiză a noţiunii cruciale dar problematice de „onoare”, o noţiune ambiguă în lumina valorilor creştine, făcută să aibă aici şi mai multe valori prin adăugarea de către Shakespeare a *nativului*. *Bărbăţia* pivotează pe întreaga paradigmă renascentistă de *virtu*, şi s-ar putea bănui că *Prostul de aur* are în spate precedentele de parabolă, de alegorie, de figurare arhetipală care aduce rezonanţă economiei manierei târzii a lui Shakespeare. În jurul acestor subiecte intrinseci se află sfera literală a firmamentului aristotelian-boetian cu „orbitele surori” (trad. *Crugul lunii*), farmacologia sa de exalaţii nocive şi influenţa sa vehement de directă asupra misterelor cosmice ale „zămislirii şi naşterii” – o sferă a cărei descifrare cere o înţelegere fină a sistemelor medievale şi renascentiste de astronomie şi astrologie, dar şi unele cunoştinţe privind teoria medicală a „umorilor”. Într-adevăr, invocarea „soarelui dătător de vieţi” poate trimite la nişte consideraţii mai ermetice, la acele filamente de credinţă gnostică şi alchimică ce ating atât de frecvent limitele cosmologiei shakespeareane şi elisabethane.

Temă de studiat: muntos, din ce în ce mai muntos pentru că mărcile secolului XX de învăţătură se îndepărtează oarecum de vocabularul, gramatica, de sistemul de referinţe clasice şi biblice care au trasat conturul poeziei occidentale de la Caxton şi Chaucer la recuperarea arhivală sau catalogul-de-muzeu din *Tărâmul pustiirii* şi *Cantos*. O temă la propriu interminabilă, pentru că mereu mai există ceva „de căutat în dicţionar” (ce reticulări sunt dinamice în posibilitatea ca *grize*, scară sau treaptă, să se audă ca *graze*, adică *păşune*, care trimite imediat la *Pe bou păşunea îl îngraşă* şi la *linge* din versul care urmează). Căutarea nu se încheie pentru că, iată, contextul pertinent pentru un poem important sau un text poetic este acela al întregii culturi ambientale sau al întregii istorii a limbajului sau din limbaj, a setărilor mentale şi a idiosincraziilor în sensibilitatea contemporană. (Problema este vitală din punct de vedere filosofic: un act de limbaj este larg deschis unor interpretări, pentru că lumea întreagă este contextul său). Mai mult decât atât, există şi un feed-back inevitabil: cu fiecare clarificare în parte apare şi o mişcare de reîntoarcere la poem. Ceea ce am găsit legat de învăţăturile elisabethane despre influenţa astrală ne influenţează înţelegerea monologului lui Timon. Monologul devine mai bogat, ceea ce înseamnă că ridică noi întrebări. De exemplu, care este completarea lui Shakespeare adusă la

tabloul deja existent al originii sau legăturii, literale sau alegorice, dintre Soare şi Lună, sau care este deosebirea dintre cele două concepţii?

În practică, tema de elucidare ar putea fi nesfârşită. Niciun talent individual, nicio muncă de o viaţă de om şi nicio industrie colectivă nu pot rezolva problema. Asta este părerea mea. Teoretic, trebuie să existe undeva un lexicon, o concordanţă, un manual despre stele, un *florilegium*, o carte de medicină care să rezolve dificultatea. În „biblioteca infinită" (vorba lui Borges, „biblioteca care este universul") poate fi găsită referinţa necesară. Walter Benjamin sugerează că poezia cuprinde adâncimi talismanice care nu pot fi elucidate nici acum şi nici altă dată; ele sunt înţelese formal, dar este posibil ca ele să fie „mâine", pe bună dreptate, glosate. Nu contează: cândva, undeva, dificultatea poate fi rezolvată. Teoretic, distanţa dintre o cultură şi anumite texte poate creşte atât de mult încât *va trebui să căutăm totul în dicţionare* (acesta este cazul unui student din secolul XX care încearcă să citească Pindar, să zicem, sau Dante sau anumite pasaje din Milton). În practică, din această cauză, un text dat poate deveni inaccesibil; scapă dincolo de orizontul percepţiei pragmatice exact ca galaxiile care se sting. Dar chestiunea *este* pragmatică, nu ideală sau teoretică. Dacă e timp destul înseamnă că totul poate fi explicat. De aceea sugerez să denumim acest prin gen de dificultăţi (din punct de vedere statistic cel mai puţin important) ca dificultăţi „epifenomenale" sau, mai bine spus, *contingente*. În marea majoritate a cazurilor, ceea ce înţelegem când spunem „e dificil" este că acesta este un cuvânt, o expresie sau o referinţă pe care trebuie să o caut. Pot să fac asta în biblioteca totală, în *collectanea* şi în *summa summorum*-ul tuturor lucrurilor. Şi să aflu că *ptyx* este o scoică.

Dificultăţile *contingente* sunt cele mai vizibile, se agaţă ca un scai pe o ţesătură. Totuşi, uneori ne pomenim spunând că „acesta este un poem dificil" sau „mi se pare dificil să pricep sau să plasez acest poem" (trecerea într-un registru personal de experienţă este, aici, semnificativă) chiar şi atunci când componentele lexicale şi gramaticale sunt transparente. Am căutat ceea ce era de căutat, am analizat cu încredere elementele exprimării – şi totuşi ne lovim de opacitate. Într-un anumit fel, centrul, argumentarea fiinţei poemului ne sunt împotrivă. Senzaţia este aproape tactilă. La nivele empirice, „priceperea" – a ordinii brute şi determinate reprezentată de parafrază – dar nu „înţelegerea" adevărată, nu adunarea la un loc a mulţimii de sensuri inseparabile din ceea ce vechii greci numeau *legein* (a aduna la un loc, a dezvălui un sens). Experienţa obstrucţiei devine dintr-o dată banală şi eluzivă. O mutare în limba engleză americană, cu toate că, oarecum e datată, ar putea indica o distincţie extraordinară: noi „pricepem" textul, dar nu îl „aprofundăm" (iar sugestia unor penetrări active este chiar pertinentă). Poemul pe care îl avem în faţă articulează o stanţă despre condiţii umane pe care le găsim esenţialmente inaccesibile sau străine. Tonul, subiectul manifest al poemului sunt de o asemenea natură încât nu reuşim să vedem o justificare pentru forma poetică, rădăcina compoziţiei poemului eludează sau respinge sentimentul nostru intim legat de ceea ce poezia ar trebui sau nu ar trebui să trateze sau care sunt momentele şi motivele inteligibile, acceptabile din punct de vedere moral şi estetic pentru poezie. Poezia se joacă cu limbajul într-un mod care ni se pare ilicit: există o nepotrivire radicală între mijloacele sale de a performa şi ceea ce noi considerăm a fi spiritul, pulsul natal, constrângerile acelei limbi sau dialect. Aici ar fi pertinentă noţiunea lui Aristotel despre „potrivire", acea explicaţie atât de abreviată şi, prin urmare, atât de eluzivă despre ce este potrivit cu un anumit gen poetic.

Cu siguranţă, există cel puţin un sens în care acest tip de dificultate este referenţial. Poetul ar fi putut lăsa o explicaţie, spunându-ne despre ce este vorba, care sunt intenţiile lui şi coordonatele lui formale. Adică un document care să clarifice ocazia sau anti-ocazia compunerii poemului. Dar chiar şi aşa, am putea observa că tipul de dificultate a fost deplasat, sau doar mai bine definit. Procesul de „căutare" nu ne conduce la o soluţie lipsită de ambiguitate; sau, mai exact, nu reuşeşte să distingă între înţelegerea de suprafaţă sau parafraza, pe de-o parte, şi înţelegerea de adâncime pe de altă parte. Obiecţia ar fi următoarea: „Nu cumva confunzi ceea ce numeşti înţelegere autentică cu judecata pur estetică? Nu cumva amesteci chestiunile legate de dificultate cu cele legate de gust?" Suprapunerea este aici, fără îndoială, iar nuanţele sunt destul de puţin clare. Totuşi, trebuie făcută o discriminare reală între plăcerea sau neplăcerea noastră la recepţionarea unui text şi incapacitatea noastră de a aprecia un text a cărui *raison d'être* în sensul propriu al expresiei ne scapă. Ne-am făcut tema, am înţeles poemul; dar nu simţim acea „chemare" sau acel „răspuns", legătura în ambele sensuri dintre poem şi ascultătorul sau cititorul acestuia. Iar asta înseamnă tocmai că categoriile de „plăcut" sau „neplăcut", adică gustul, nu rezolvă în întregime problema înţelegerii textului. Dificultatea de care ne lovim aparţine unei clase pe care propun să o numim *modală* (un termen folosit de C.S. Lewis). Pot exemplifica cu poezia lirică în cincisprezece versuri *La Bella Bona Roba* de Lovelace:

Eu nu pot spune cine iubeşte Scheletul
Unei biete maimuţe, nimic decât oase, ciolane:
Dă-mi o goliciune cu haine pe ea.
A cărei strat superior al pielii alb-satin,
Contrastează cu o catifea trandafirie,
Nu are încă în ea un corp (de carne).
Sigur că se înţelege grija de casă a bărbaţilor,
Care se încorporează încet cu pajiştea eterică,
Repară laturile lor şi din nou coastele lor.
Noroc mare pentru vânător, care aduce
Bucurii grase pentru toată sudoarea lui, când vede,
Din câte spune, nimic altceva decât taxe pentru proprietar.
Apoi Iubire, te rog, atunci când îţi iei arcul,
Şi partea lui nervoasă şi porneşti la vânătoare de inimi,
Nu băga în seamă ticălosul cerb ci loveşte cea mai mare ciută.

Dificultăţile contingente abundă, dar sunt rezolvabile. După ce aflăm că *bella bona roba* înseamnă „târfă" în argou carolingian, foarte probabil de provenienţă veneţiană, înţelegem destul de multe. *Maimuţă* este înşelător, dar diferite sensuri şi intonaţii ne trimit la o

maimuţică sau ceva emblematic de grotesc, cunoscut pentru desfrâul său. Toată poezia pivotează pe sensul dual al lui „venery” de vânătoare de fuste sau vânătoare de animale – o ambiguitate la fel de veche ca şi mitul lui Meleager şi ajuns un lucru obişnuit în poezia europeană de dragoste şi în satira erotică începând cu secolul al XII-lea. Prin urmare, înţelesul dublu al cuvintelor *vânător*, *încercare*, *taxă pentru proprietar* (care se referă în acelaşi timp la bordel şi la urma căutată de vânător în pădure sau mlaştină), *arc* (Cupidon), *Partea nervoasă a arcului* care înseamnă şi săgeată dar şi „phallus” şi jocul evident între *vânătoare de inimi* şi *ticălosul cerb* (un termen tehnic cu sensul de animal extrem de slab). O altă turnură obişnuită este *grija de casă a bărbaţilor*, care însemnă şi economie şi conjugalitate. Această linie de dualitate este evidentă şi când se face aluzie la coasta lui Adam, a cărei extirpare a lăsat bărbatul mai sărac. Este destul de evident că textul se bazează pe un stoc bogat de congruenţe între eros şi jocul vânătorii. Astfel, o *goliciune*, o *piele albă ca satinul*, catifeaua trandafirie de sub ea, motivul slăbiciunii din *oase, ciolane*, *emaciere*, contrastul dintre *bucurii grase* şi *ticălosul cerb*, combină oasele şi carnea femeii cu cele ale vânatului. Dar aceste elemente, care pot fi toate „căutate” şi verificate prin analogii cu versuri de Petrarca sau versuri contemporane, nu ne duc prea departe. Există ceva neliniştitor, ba chiar ermetic în mişcarea şi tendinţa întregului poem. Dificultatea nu este rezolvată prin clarificarea cuvintelor şi expresiilor. Ea se află în esenţă.

Un alt circuit de referinţă pare să fie în textul lui Lovelace, la un nivel ascuns, restrâns – un număr de sugestii ascunse în spatele unei carapace încercate şi publice de cultură sexuală. Dacă „aud” bine, iar omul se află într-o continuă încercare de a înţelege, există un fel de dialectică glumeaţă, aproape blasfematorie, care scânteiază în jurul a doi poli de incarnare Adamică şi bazată pe Noul Testament. Misterul cărnii şi al ceruirii şi scăderii sale este permanent prezent: în *schelet*, *oase*, *cioalane*, *goliciune*, în *incarnadin* (care, bineînţeles, conţine radicalul pentru „carne”), în expresia *un corp de carne*. Dar, de asemenea, şi în asta poate fi o aluzie la paradoxul transsubstanţialităţii, şi în *încorporează*. „Carnalitatea”, cu supra şi sub-tonurile sale liturgice, este insistentă. Dacă Adam şi Eva sunt prezenţi în structură, începem să bănuim că şi Hristos este prezent, a cărui auto-revelare carnală şi sacrificiu de sine sunt într-un contrast atât de evident cu decăderea lui Adam, iar împunsătura de suliţă în coasta acestuia este evident o aluzie la pierderea lui Adam, cea din care izvorăsc toate relele. Acestea sunt schimbările care răsună în acel obsedant vers: *Care se încorporează încet cu pajiştea eterică*. Pe scurt: ceea ce avem în faţă este o lirică cavalerească, strălucit scrisă şi prelucrată, a cărei materie aparentă este una de natură sexuală: „nu îţi irosi *sudoarea* şi *taxa pentru proprietar* pe o târfă slabă; mai bine agaţă o fată de tip rubensian”. Titlul generalizant s-ar putea foarte bine referi la o anumită femeie sau un episod erotic din cercul lui Lovelace. Deja s-ar putea să simţim dificultatea de tip *modal*: oare poezia aceasta este un sfat pentru un joc, o şmecherie a unui cunoscător, genul de ocazie şi loc pentru poezie, cu care putem avea de-a face la orice nivel în afară de cel cerebral? Este acesta tipul de experienţă şi grijă cu care are de-a face poezia oricând? Este substratul de sensibilitate, identificarea cărnii unei femei cu carcasa unui cerb, ceva aflat în raza de interes a sentimentelor? Dar chiar în timp ce ne punem aceste întrebări se observă cât de evidentă este nepotrivirea lor. Aşa că în text se mai întâmplă multe alte lucruri. Acrobaţiile retorice sunt atât de evident nepotrivite cu un curent subiacent de asocieri concentrate, posibil clandestine. O fi ceva teologic? Nu putem fi siguri. Şi dacă este, la ce distanţă trebuie să ne plasăm noi şi lectura noastră de un stil de limbă şi un climat de conştiinţă în care se întrepătrund indulgenţa sexuală şi transsubstanţialitatea? Aici nu mai există răspunsuri care pot fi căutate în dicţionar. Tocmai asta diferenţiază o dificultate contingentă de o dificultate modală.

Omul de azi încearcă să elimine această distincţie. Urmaşă a lui Rousseau, cultura noastră vrea să ştie mai puţin dar să simtă mai mult decât era înaintea lui. S-ar putea să fim nevoiţi să căutăm în dicţionar chiar şi cei mai elementari termeni şi referinţe scripturale, mitologice, istorice, literare sau ştiinţifice; dar pretindem că avem o empatie cu bronzurile din Benin, cu dramele întunecate din Indonezia, cu raga din India şi cu orice gen şi epocă din arta occidentală. Al nostru este acum *Le musée imaginaire* al lui Malraux în care colajul şi reproducerea fac posibilă intimitatea juxtapusă dintre arhaic şi romanesc, dintre primitiv şi suprareal. Ne e ruşine să recunoaştem orice inhibiţie modală, să ne considerăm noi înşine închişi pentru orice act expresiv, oricât ar fi de îndepărtat de timpul sau spaţiul nostru. Dar acest ecumenism de receptivitate este fals. Confundă deliberat orice cunoaştere reconstructivă realizată în virtutea ştiinţei şi arheologiei sentimentului cu o nelinişte autentică, cu o mişcare interioară. Învăţarea, renunţarea la reflex ne pot face să înţelegem *la nivel cerebral* dinamica judecăţii care a făcut din Rosa Bonheur un pictor mult mai apreciat decât Cézanne sau care l-a făxut pe Balzac să situeze romanele lui Radcliffe deasupra celor ale lui Stendhal (deşi a fost unul dintre primii care l-au lăudat). Dar noi nu putem să ne forţăm propria sensibilitate să intre în cadrul percepţiei. Corpuri mari, uneori radiante, de literatură, au ieşit din interesul nostru actual. Cine mai citeşte azi, cine mai citeşte azi la orice nivel de răspuns tragediile lui Voltaire, care dominau altădată canonul european al teatrului tragic, de la Madrid la St. Petersburg, sau marile drame ale lui Alfieri care au urmat? O parte importantă a literaturii europene din secolul XVI până la sfârşitul secolului XIX este constant şi destul de puternic influenţată de poezia epică a lui Boiardo, Ariosto şi Tasso. În această poezie, scriitori atât de diferiţi cum sunt Goethe, Keats şi Byron găsesc referinţă şi instigare. În arta şi muzica europeană sunt omniprezenţi Rinaldo şi Angelica, Orlando şi grădina Armidei. Şcoala de până la jumătatea secolului XX, acest întreg sylabus de sentiment şi aluzie, este fie o carte închisă sau un teren de cercetare academică. Astăzi numai cărturarii mai ştiu că Ariosto este unul dintre cei doi sau trei martori cei mai perceptivi ai naturii războiului de-a lungul întregii istorii morale, că împreună cu Homer şi Tolstoi se plasează printre cei puţini care au exprimat profitul ambiguu al războiului în economia afacerilor umane. Dar limbajul lui şi felul lui de a vedea lucrurile nu ne mai sunt fireşti nouă. Dificultatea este modală şi este reală.

Dificultăţile contingente apar din pluralitatea şi individualizarea evidente care caracterizează lumea şi cuvântul. Dificultăţile modale sunt legate de receptor. O a treia clasă de dificultate îşi are izvorul în voinţa scriitorului sau lipsa de potrivire dintre intenţiile sale şi mijloacele de realizare de care dispune. Propun să numim această clasă dificultăţi *tactice*. Poetul poate opta să fie obscur pentru a realiza anumite efecte stilistice specifice. Poate că este obligat la devieri şi închidere de anumite circumstanţe politice: există o poveste lungă legată de limbajul esopian, de codarea şi exprimarea ocolită alegorică din poezia scrisă sub presiunea cenzurii totalitare (cum spune Borges, opresiunea este mama metaforei). Constrângerile pot fi şi de o natură pur personală. Iubitul vrea să ascundă identitatea iubitei sau adevărata condiţie a pasiunii sale. Epigrama, fie ea scrisă de Martial sau de Mandelstam, va fi formulată în termeni translucizi pentru câţiva, dar la început este opacă pentru ochiul publicului. Dar există şi, uneori chiar într-o măsură decisivă, o poezie întreagă de o dificultate tactică. Scopul poetului este să încarce cu intensitate şi originalitate supremă a sentimentului un corp de limbaj, să creeze un text „nou” în cel mai durabil sens al sinelui iluminat, penetrant. Dar limbajul pe care îl are la dispoziţie este, prin definiţie, general, de uz comun. Figurile de stil au devenit banale, metaforele s-au uzat. Cum poate această orgă stricată să vină în întâmpinarea nevoilor cele mai individuale şi mai inovatoare? De-a lungul istoriei literaturii au existat terorişti care au tras cât au putut din paradoxul implicit. Poetul autentic *nu se poate* mulţumi cu un inventar lexical banal. El este obligat să creeze cuvinte şi sintagme noi. Şi acesta a fost argumentul şi practica primilor dadaişti, al suprarealiştilor, al „futuro-cubistului” rus Hlebnikov şi al „limbajului său stelar”. Dacă cititorul vrea să-l urmeze pe creator în *terra incognita* atunci el trebuie să-i înveţe limbajul. De fapt, cu siguranţă logica ocultului este autistică. Un limbaj secret nu va comunica în afară, iar dacă va fi învăţat de prea mulţi nu va mai conţine puritatea începutului. Poziţia poetului radical dar harnic este, aşadar, un compromis. El nu va fabrica o limba nouă, ci va încerca să revitalizeze, să însănătoşească „cuvintele tribului” (faimoasa formulă a lui Mallarmé exprimă succint ceea ce este, de fapt, o constrângere constantă a poeziei şi poeticii). El va reanima resursele lexicale şi gramaticale care au ieşit din uz. El va topi cuvintele şi le va turna în forme neologice. El va deforma, prin distorsiune, prin hiperbolizare, prin elidări şi schimbări, determinările banale şi constrictive ale sintaxei banale, publice. Efectele pe care le urmăreşte pot varia mult: de la subtilitatea şocurilor bruşte, care contrazic aşteptările cititorilor de versuri metafizice, la obscuritatea năucitoare de la Mallarmé şi modernişti. Manevra de bază este una de *rallentando*. Noi nu trebuie să înţelegem uşor şi rapid. Achiziţa imediată ne este refuzată. Textul îşi arată doar graduat forţa şi unicitatea. În unele cazuri fascinante, înţelegerea noastră, la care am ajuns cu efort, trebuie să rămână totuşi provizorie. Trebuie să ne rămână în inimă o nesiguranţă legată de ceea ce Colleridge numea *penetralium* al poemului (există un sens concret în care marile alegorii ale pătrunderii, ale pelerinajului către centru, cum e cazul cu *Roman de la Rose* sau *Commedia*, obligă cititorul să regândească, în timpul lecturii, aventura devoalării graduale făcută de poet). Există o ciudăţenie dialectică în dorinţa poetului de a fi înţeles doar puţin câte puţin, şi doar până la un punct. Retenţia sensului celui mai adânc este, inevitabil, demolată şi ironizată prin simplul fapt că poetul a ales să îşi publice textul. Totuşi, impulsul este unul onest şi crucial, apărut din statusul intermediar al limbajului între individual şi general. Contradicţia este de nerezolvat. Expresia creatoare se găseşte în dificultăţile tactice.

Când Michelangelo i se adresează lui Cavalieri, el nimiceşte expresiile petrarchiene şi apelează la forme fantastice:

Sì amico al freddo sasso è 'l foco interno
che, di quel tratto, se lo circumscrive,
che l'arda e spezzi, in qualche modo vive,
legando con sé gli altri in loco etterno.
E se 'n fornace dura, istate e verno
vince, e 'n più pregio che prima s'ascrive,
come purgata infra l'altre alte e dive
alma nel ciel tornasse da l'inferno.

Dificultatea iniţială este acea flacără ardentă întrucâtva vitală în piatra rece, apoi izbucnind din piatră şi înconjurând-o cu foc (*se lo circumscrive*); astfel transformând piatra sau marmura într-o cenuşă vie (*in qualche modo vive*), ceea ce înseamnă că orice piatră poate fi modelată (*legando con sé gli altri*) într-o formă care va dura veşnic (*in loco etterno*). Dacă poate rezista la cădura cuptorului, piatra va învinge vara şi iarna (*istate e verno vince*). Astfel, va dobândi o valoare dincolo de natura ei iniţială (*più pregio che prima*), aşa cum face şi sufletul care s-a întors purificat, curăţit prin foc (*purgata*) după o călătorie în infern şi paradis (*alte e dive*). Tropul se dezleagă în tripletul de final în care poetul, acum transformat în fum şi cenuşă (*fatto fummo e polve*) se vede pe el însuşi etern (*etterno ben saro*), tocmai din cauza reducerii statutului său impalpabil, dar apoi, în ultimul vers care rămâne neclar îşi imaginează cum este lovit nu cu fier, ci cu aur (*da tale oro e non ferro son percosso*). În contrast cu materia şi spiritul, cu focul şi cenuşa, deodată cu „complotul” implicit care povesteşte despre subjugarea înflăcăratului îndrăgostit de către strălucirea dorită a iubitei sunt propoziţiile împrumutate de la Petrarca. Michelangelo injectează în ele vehemenţa tactilă a propriei sale intimităţi, incomparabilă cu piatra şi fierul, şi prezenţa înrudită a lui Dante, a cărui *Commedia* este ca un simbol referenţial în *Rima* lui Michelangelo. Dificultăţile tactice care apar aici au rolul să facă evident faptul că sentimentele lui Michelangelo pentru Cavalieri sunt de o astfel de intensitate şi originalitate încât ne fac pe noi nişte banali numărători de expresii. Ca şi altele din serie, acest sonet îşi arată propriul motiv central: consumă şi distruge (*l'arda e spezzi*) materialul din care este construit – dicţia petrarchiană – pentru a oferi acestui material miserul şi prospeţimea vieţii veşnice.

Deja Góngora îl prefigurează pe Mallarmé prin subversia linearităţii sintaxei, prin substantivizarea formelor adjectivale şi adverbiale. În sonetul pe care i-l adresează pictorului flamand care i-a făcut portretul (pictorul nu este cunoscut, portretul a dispărut), Góngora se plasează la jumătatea drumului, cum s-ar spune, între *toposul* neo-platonic şi petrarchian de identitate şi

imagine, un *topos* obişnuit pentru Michelangelo, şi paradoxurile lui Mallarmé despre starea de „prezenţă” în spirit şi starea de „senzaţie a spiritului”, a ceea ce este absent:

Hurtas mi vulto y, cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu vivaz el breve lino
en las colores que sediento bebe,
vanas cenizas temo al lino breve,
que émulo del barro lo imagino,
a quien, ya etéreo fuese, ya divino,
vida le fió muda esplendor leve.

În textul lui Michelangelo totul este cât se poate de palpabil, chiar flacăra are o margine. Aici totul este diafan şi mobil. Din nou, scandalul secret este acela al artei care poate conferi celei mai efemere dintre substanţe (*el bravo lino*) prin intemediul lui *esplendor leve*, o expresie aproape nedesluşită în care sunt redate somptuozitatea şi lumina extremă a tuşei pictorului, *espiritu vivaz* a fiinţei. Această fiinţă intangibilă face trimitere la nevoile vieţii carnale: pânza bea culorile (*las colores que siendo bebe*) asa cum omul bea apa sau – cu siguranţă aluzia este activă, chiar dacă este adânc ascunsă – ca nuanţele unor dispărute libaţii rituale în sângele vieţii pentru a deveni prezente pentru noi. Dar, cu toate că sunt intense, „imaginile substantive” de pe pânză rămân mute: *vida le fió muda*. Ce condiţie face din portretizarea unui pictor de către un poet o realizare (*hurto*) extrem de peremptorie? *Dos veces peregrino* este tantalic: de ce este pensula „de două ori pelerin”? Ce înseamnă pelerinajul dublu? Oare Góngora invocă paradigma platonică a dublei scoateri a artei din Formele sale arhetipale, dubla ei coborâre, prin *mimesis*, în imitaţie? Noi trebuie să ezităm, să avem acces doar gradual la paradoxul suprem al sonetului, acela că cine vede, cine aude, trăieşte (durează) mai puţin (*quien más ve, quien más oyem menor dura*), un paradox în care poetul viu salută supravieţuirea scandaloasă a prorpiei sale imagini mute şi se alătură platonicului cu meditaţia Scripturală despre natura efemeră a existenţei senzoriale. Dar să observăm paradoxul din interiorul paradoxului: salutul către perenitatea impalpabilului este rostit către o pictură, ea însăşi pe de-a-ntregul trecătoare, de genul material. Pictura în sine nu va putea dura decât dacă va putea fura „spiritul corporal” al modelului. Şi astfel, spirala echivocării începe din nou.

S-ar putea să nu fie întâmplător faptul că dificultăţile tactice apar acolo unde poeţii consideră a fi al lor „métier”. Din punct de vedere „contingent”şi „modal”, „Anecdota borcanului” de Wallace Stevens este transparentă:

Am pus un borcan în Tennessee,
Şi-n jurul lui era un deal.
Sălbăticia pustie
Înconjura dealul.

Sălbăticia s-a ridicat până la el.
Şi l-a înconjurat, fără a mai fi sălbatică,
Borcanul era rotund, aşezat pe pământ
Şi înalt şi ca o poartă în aer

Şi-a întins stăpânirea peste tot.
Borcanul era gri şi gol.
Dădu păsării şi pădurii
Aşa cum nimic Tennessee.

Din punct de vedere estetic, textul nu este ambiguu: oricât ar fi de simplă („gri şi gol”), opera de artă reorganizează, pune ordine în haosul organic înconjurător. Efectul este la fel de antic şi de imperativ cum a fost cântecul lui Orfeu: aşa cum pădurea şi animalele sălbatice se strângeau pentru a-l auzi pe cântăreţ, la fel sălbăticia se ridică până la borcan *„fără a mai fi sălbatică”*. Destul de ceremonioasa formulă „poartă în aer” confirmă nota clasică. În schimb, motivul unui cerc central şi al unei verticalităţi înăuntrul acestuia constituie o recunoaştere subliminală, posibil arhetipală recunoaştere a ordinii, un mod de a ascunde gânduri intime în artă şi cum să-i iei lumii învelişul de sensuri date. Ultimele două versuri sunt cele care obstrucţionează şi destabilizează. Obstrucţia imediată este aceea a sintaxei: „dădu păsării” şi „aşa cum nimic” sunt fie expresii regionale, fie greşeli gramaticale. Este o deflecţie într-o deflecţie, pentru că „dădu” pare să fie aici „ca orice altceva”. Totuşi, „nimic” are, evident, un scop. Din câte ştiu eu, nu s-a făcut nicio citire a textului cu o analiză coerentă sau cu o echivalare într-o sintaxă normală. A transpune, a parafraza într-o formă corectă, ar însemna să pierzi în acelaşi timp şi mişcarea şi sensul sensului poemului. La un anumit nivel, şi nu trivial, ştim, ne dăm seama ce spune Wallace Stevens. Artefactul transpune organicul în organizat, dar nu face parte din acesta. Lucrează printr-o centralitate detaşată. Este steril prin el însuşi – nu dă, aşa cum face prezenţa vegetală sau animală a „păsării şi pădurii”. Nu are nicio afinitate cu acestea – dacă cineva citeşte „a da” ca analog cu forme atât de normale ca „a mirosi a” sau „a suna ca”. În această integritate solipsistică, borcanul nu seamănă cu nimic din Tennessee. Toate celelalte din „sălbăticia pustie” sunt incluse şi părtaşe unei providenţe împărtăşite („a înzestra” înseamnă „a da”). Borcanul domină prin unicitate, dar este, prin definiţie, gol („gol” întăreşte implicaţia unui vid măreţ). „Orice altceva” ar transforma în banal enigma unicităţii. „Nimicul”, care este oprirea ritmului, activează necesara dublă mişcare a diferenţierii extreme – „nimic nu seamănă cu borcanul” – şi a unei inerente „nimicnicii”. Dar alegoria lui Wallace Stevens este o critică radicală a propoziţiei abundente din *King Lear* care spune că „nimicul naşte nimic”. „Nulitatea” încărcată a artei se centrează pe şi cultivă realitatea.

Putem ajunge la acest fel de lectură printr-un soi de aproximare semantică. Nu putem să o demonstrăm sau să o parafrazăm gramatical. Efectul ultimelor două versuri asupra noastră este acela de moar, al modelelor reticulare pline de sens dar instabile ale mătăsii cu reflexe. Există un sens distinct în care ştim şi nu ştim, în acelaşi timp. Imprecizia bogată este exact scopul urmărit de poet. Se poate face un vid fals (aşa cum se întâmplă cu instabilităţile sintactice ale lui Dylan Thomas). Sau poate servi drept o adevărată dificultate tactică, forţându-ne să căutăm o ordine de percepţie mai delicată. Este, în acelaşi timp, o subversiune şi o energizare care atrage atenţia la la inerţiile din rutina obişnuită a discursului, aşa cum fac mereu poeţi ca Michelangelo, Góngora şi Wallace Stevens.

Dificultăţile contingente au scopul să închidă; dificultăţile modale aruncă o provocare inevitabilelor îngustimi ale unei empatii oneste; dificultăţile tactice

urmăresc să adâncească neliniştea noastră, dislocând energiile latente ale cuvântului şi gramaticii şi îndreptându-le către o viaţă nouă. Fiecare dintre aceste trei clase de dificultăţi este o parte a contractului de inteligibilitate completă sau preponderentă dintre poet şi cititor, dintre text şi sens. Există un al patrulea ordin de dificultăţi care apare când acest contract este chiar el, în întregime sau parţial, încălcat. Pentru că acest tip de dificultăţi implică funcţiile limbajului şi ale poemului ca performanţă de comunicare, pentru că pune la îndoială presupunerile existenţiale din spatele poeziei aşa cum o cunoaştem noi, propun să le denumim *ontologice*. Dificultăţile din această categorie nu pot fi rezolvate cu ajutorul dicţionarului şi nu pot fi rezolvate printr-o reajustare originală sau printr-un artificiu de sensibilitate; ele nu sunt o tehnică intenţionată de întârziere sau nesiguranţă creatoare (cu toate că acesta ar putea fi efectul lor imediat). Dificultăţile *ontologice* ne confruntă cu întrebări neformulate despre statutul semnificaţiei, despre necesitatea şi scopul construcţiei pe care o avem noi, cu un consens mai mult sau mai puţin brut şi imediat, în momentul perceperii poemului.

Dificultăţile *ontologice*, desigur, în accepţie modernă, par să aibă istoria lor: ele sunt obiectul unei dispute teoretice şi al unei manipulări stilistice în mişcarea ermetică, mişcare ce este legată de anumite elemente din Rimbaud, din poetica lui Mallarmé, din programul ezoteric al lui Stefan George, din formalismul şi futurismul rus şi impulsurile dependente care au venit după toate acestea. A întreba de ce dificultăţile *ontologice* ar trebui văzute ca un *desideratum* sau o fatalitate în literaturile europene de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX înseamnă a pune o întrebare absolut fundamentală despre crizele de limbaj şi de valori în totalitatea culturii occidentale. Un răspuns sumar ar fi prostesc. Etiologiile acestei mişcări inspirate împotriva obscurului sunt la fel de variate ca şi talentele individuale şi colective implicate. Unele contururi ies în evidenţă. Transformarea elementelor vizionare ale Iluminismului şi Revoluţiei Franceze în opozitivismul filistin al structurii industriale şi mercantile a secolului XIX a adus cu sine o dezamăgire drastică a artiştilor şi societăţii. Rupt de posibilităţile revoluţionare concrete, romantismul târziu a cultivat postura de exil în sine, a izolării poetului într-o societate prozaică. Această atitudine a determinat un ideal esenţialmente personal de comunicare. În acelaşi timp, proliferarea rapidă a mijloacelor de comunicare jurnalistice şi populare – presa, *feuilleton*-ul, cartea ieftină – cu toate că a fost util ficţiunii în proză, a accentuat statutul minoritar al poeziei. Cu această industrializare a limbajului şi a mijloacelor de diseminare a limbajului au apărut şi caracteristicile semi-analfabete ale societăţii de consum şi tehnocrate. Pentru unii poeţi – şi din acest punct de vedere Poe ocupă o poziţie mult prea importantă faţă de meritele sale intrinseci – vechiul trop al discursului neadecvat, concepţia potrivit căreia nu mai depind de experienţa individuală, devin mult mai generale. Acum, limba în întregime este ieftinită prin utilizarea de masă, este brutalizată, golită de forţa ei nominală şi exactă. Acest punct de vedere este, implicit la Baudelaire, în căutarea de către Gautier a cuvintelor rare, nemurdărite, sau în idealul de muzicalizare al lui Verlaine. Devine programatic în hotărârea lui Mallarmé de a curăţa vocabularul şi sintaxa vorbirii comune, de a crea şi păstra pentru poezie un inventar secret cu semnificaţii greu de desluşit.

Dar în spatele acestor motive, aşa complexe şi multiple cum sunt ele, par să lucreze două instincte sau conjuncturi, chiar şi mai adânci. Primul este acela că apare o insurgenţă aproape subconştientă împotriva autorităţii supreme a trecutului clasic, împotriva tradiţionalismului care a dominat literatura încă de la Renaştere. În ermetismul poeziei de după Mallarmé există o tentativă, fără niciun strop de ironie, de a zdruncina constrângerile influenţei şi aşteptărilor public-academice bazate pe canonic (o mare parte din Mallarmé este o revoltă, doar parţial reuşită, împotriva lui Victor Hugo şi împotriva fanfarelor de elocvenţă prin care Victor Hugo îşi proclamă înrudirea cu eternele realizări ale profeţilor, cu Dante, cu Shakespeare). A deveni ezoteric înseamnă a rupe lanţul moştenirii exemplare. Al doilea impuls este, din contră, unul de întoarcere, o încercare de întoarcere la trecutul arhaic în care limbajul şi gândirea erau întrucâtva deschise la adevărul firii, la sursele ascunse ale sensului. Această moţiune este explicită în declaraţia lui Mallarmé din 1894, potrivit căreia toată poezia a mers pe cale greşită încă de la magistrala, dar complet eronata realizare a lui Homer. Devenind liniară, narativă, realistă, concentrată pe public, arta lui Homer şi a urmaşilor lui – adică aproape întreaga artă occidentală – şi-a pierdut sau trădat misterul primar al magiei. Exemplul lui Mallarmé pentru această magie este Orfeu, care, ca şi borcanul din Tennessee, aruncă fileul ordinii peste lumea organică, şi care coboară în inima morţii pe o scară în spirală a cântecului său. Acestea sunt încercările cruciale ale poeziei, iar ele se află în afara ţelului „realist" şi informaţional al lui Homer. La sfârşitul anilor 1920, Heidegger a făcut vogă cu o lectură paralelă a condiţiilor occidentale. În fragmentele enigmatice din Parmenide, din Heraclit, din Anaximandru, gândirea şi rostirea sunt în perfectă unitate. *Logosul* stă în lumina firii, adunând la sine prezentul ascuns al „Firii în fiinţe", esenţa existenţei autonome şi a sensului înspre care şi-a întors privirea Gerard Manley Hopkins. Ceea ce reprezintă Homer în modelul lui Mallarmé reprezintă Platon şi Aristotel în diagnoza lui Heidegger asupra „amneziei adevăratei Firi" în raţionalismul occidental. Dacă sarcina adevăratului poet este să-şi croiască drumul în contra curentului spre sursele orfeice ale artei – şi unde există obligaţie există dificultate – sarcina gânditorului, a omului în esenţa sa, este să se întoarcă la iluminările existenţei reflecate în pre-socratici. După părerea lui Heidegger, poetul-gânditor Hölderlin este acela care a ajuns până acum cel mai aproape de comunicarea către noi a naturii întoarcerii sale înapoi. Modernismul radical în poezia europeană este, cred, derivată în mare parte din practica lui Mallarmé şi din metafora teoretică a lui Heidegger, şi din imaginea lui Hölderlin la Heidegger. În dificultatea ontologică, poetica lui Mallarmé şi Heidegger sau orficul şi pre-socraticul îşi exprimă sensul în sitauţia neautentică a omului într-un mediu de vorbire erodată.

Aceste atitudini fuzionează în poezia matură a lui Paul Celan – pentru care fapt trebuie adăugate neliniştile specifice ale supravieţuitorului holocaustului prin scrierea de poeme de valoarea celor ale lui Hölderlin şi Rilke şi poezie cu multă constrângere personală, pe limba călăului.

„Largo”, din volumul *Schneepart,* nu este în niciun caz caracteristic:

Gleichsinnige du, heidegangerische Nahe;
uber—
sterbens—
gross liegen
wir beieinander, die Zeit—
lose wimmelt
dir unter den atmenden Lidem,
das Arnselpaar hangt
neben uns, unter
unsem gemeinsam droben mit—
ziehenden weissen
Meta-
stasen.

Există aici, desigur, dificultăţi de genul celor despre care am discutat mai sus (şi la acest nivel, orice încercare de traducere, cum este a lui Michael Hamburger, va fi sortită eşecului). *Heidegänerisch* pare să pedaleze, aşa cum o fac ultimele versuri ale lui Celan, pe numele filosofului şi pe conceptul Heideggerian de Feldweg, pelerinajul prin traversarea câmpului deschis; *Amsel*, semnificând „pasăre neagră” (aşa cum o face şi numele lui Kafka, care este o prezenţă titulară perenă) este un ecou apropiat al numelui adevărat al poetului, „Celan” fiind o anagramă a acestuia; titlul „Largo” invită conjunctura că *Meta-stasen*, „norii albi care trec mereu” ar putea implica un fel de pauză muzicală şi (?) pe marele libretist Metastasio. Există o profundă dar inteligibilă schimbare în *uber-sterbens-gross* care joacă pe un normal *überlebensgross*: unul lângă altul, iubiţii sunt „mai mari decât moartea”, literal „transcendenţi” în „aproape-nemişcare” şi imobilitate, în acelaşi timp erotic şi sugestiv pentru o efigie sepulturală, în „metastasis”. P.H. Neumann în *Wort-konkordanz zur Lyrik Paul Celan bis 1967* arată că *die Zeit-lose* şi folosirea lui *Lidern* pentru a cristaliza prezenţa iubitei sunt recurente şi talismanice în opera poetului. Dar nicio concordanţă nu poate garanta accesul în reţeaua personală pe care Celan o aruncă în jurul *Zeit*, în care sunt amestecate în mod egal şi simultan fascicule de anihilare şi supravieţuire sau harta sensului implicit în diferenţierea dintre nori şi *Meta-stasen*. Este deci o acţiune de personalizare semantică. Nu înseamnă, ca în cazul dificultăţilor *tactice*, că trebuie să înţelegem încet sau că ezităm între alternative de semnificaţie. La anumite nivele, noi nu trebuie să înţelegem *deloc*, iar interpretarea noastră, chiar lectura noastră, este o intruziune (chiar Celan a spus că se simte violat de industria exegetică concentrată în jurul poemelor sale). Dar din nou punem întrebarea: atunci pentru cine scrie şi publică poetul?

Paradoxul nu poate fi separat de dificultatea ontologică şi a fost deja obiectul unei controverse aprinse în jurul lui Mallarmé. Pentru cine şi-a compus Maestrul toate criptogramele? Dacă se lasă de-o parte strategiile de circumstanţă istorică – campania lui Mallarmé pentru purificarea, pentru „aristocratizarea” limbajului poetic, angoasa lui Celan când scria poezie, când era obligat să scrie poezie „după Auschwitz” şi în limbajul creatorilor de la Auschwitz – dificultatea ontologică pare să ducă spre o ipostază a limbajului aşa cum îl găsim tocmai în filosofia lui Heidegger. Nu vorbeşte atât de mult poetul, ci însuşi limbajul: *die Sprache spricht*. Poemul autentic, extrem de rar, este unul în care „Viaţa limbii” îşi face, nestingherită, loc, în care poetul nu este o *persona*, o subiectivitate care „guvernează limbajul”, ci o „deschidere către”, un „ascultător suprem al”, geniul vorbirii. Rezultatul unei astfel de deschideri este nu atât de mult un text, ci un „act”, o finalizare a trăirii şi o „venire la viaţă”. La un nivel naiv, această imagine aminteşte ideea suspectă expresionistă că un poem nu trebuie să însemne, ci să fie. La un nivel mai sofisticat, dar la fel de existenţial, acesta diseminează poetica „diseminării”, a lecturii „dis-constructive” şi „momentane” pe care o găsim în Derrida şi în şcoala semioticienilor. Noi nu „citim” poezia în cadrul tradiţional al *auctoritas* autorului şi într-un sens convenit dinainte, oricât de gradual am ajunge la acesta. Noi suntem martori ai precarei sale posibilităţi de a exista într-un spaţiu „deschis” de coliziuni, de fuziuni neaşteptate între cuvânt şi referent. Metafora operativă poate fi aceea crucială pentru poemul lui Mallarmé *L'asente de tous bouquets*, pentru determinarea de către fizicianul modern a „evenimentului impercerptil” din camera cu abur, şi pentru ambiguitatea lui Heidegger „prezenţă în absenţă” (jocul pe *Ab* şi *Anwesen*). În fiecare caz, fenomenul observabil – textul – este trădarea inevitabilă, în ambele sensuri, ale termenului, a unei logici invizibile. Şi totuşi, noi ştim că trimiterea lui Mallarmé sau lirica lui Celan este poezie, şi chiar poezie de valoare. Noi ştim că nu vedem un nonsens sau o confuzie planificată, cum e cazul unor dadaişti sau suprarealişti. „Largo” este o declaraţie profund mişcătoare, cu toate că nu putem spune sigur sau periphrastic „despre ce e vorba”.

Cum putem avea acea siguranţă, care ne permite să distingem, chiar în clasa unor dificultăţi ontologice, între necesar şi fals, şi chiar între „real” şi „mai real” (o diferenţiere care ar putea să se refere la deosebirile care trebuie făcute între, să spunem, dificultăţile lui Rilke din *Duino Elegies* şi ale lui Celan)? Aceasta mi se pare una dintre cele mai urgente probleme din toată estetica şi din încercările moderne ale filosofiei sensurilor.

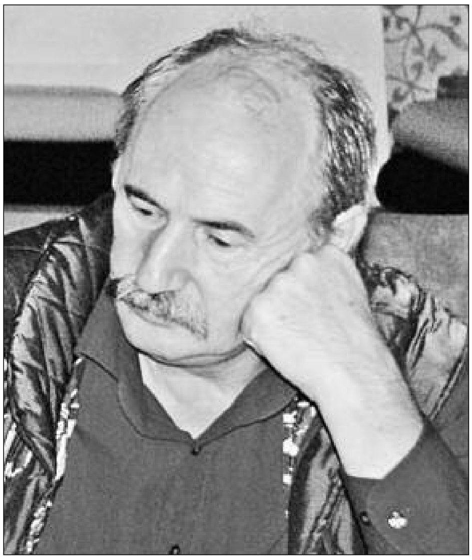
Subiectul dificultăţii în poezie, în artă, este la fel de întins cum sunt sensurile limbajului sau ale exprimării vizuale sau auditive. Acesta s-a mutat chiar în centrul experienţei estetice încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Nici teoria estetică, nici sentimentul public general nu l-au rezolvat satisfăcător. Este, încă, imposibil să spunem dacă ermetismul mişcărilor moderne este un fenomen trecător sau reprezintă o rupere definitivă a contractului clasic dintre cuvânt şi lume. Clasificarea în dificultăţi contingente, modale, tactice şi ontologice care a fost propusă aici este, desigur, aproximativă şi preliminară. Dar ar fi neobişnuit dacă oricare dintre dificultăţile întâlnite de fapt în poezie sau în orice tip de text literar ar fi nereductibile la unul dintre aceste patru tipuri sau la o combinaţie oarecare între acestea.

Traducere din limba engleză -
Mihai Atanasie PETRESCU

Notă

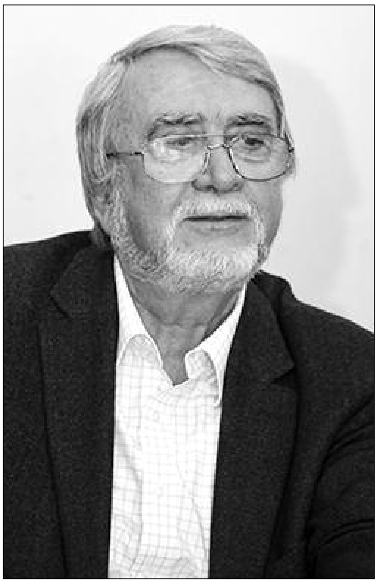
1. Traducere Dan Duţescu şi Leon D. Leviţchi

Poezia ca revelare a fiinţei *sau* Arta poetică în viziunea lui Horia Bădescu



Horia Bădescu a publicat spre sfârşitul anului trecut volumul *Dacă Orfeu* (1), care cuprinde în prima sa parte 12 minieseuri despre poezie, iar în a doua parte mai multe interviuri luate unor poeţi francezi.

În prima secţiune a volumului, Horia Bădescu îşi pune întrebări asupra fiinţei poeziei, fiind convins că persoana cea mai îndreptăţită să vorbească despre această artă nu este criticul literar, ci chiar poetul; pentru că el vorbeşte ca unul ştiutor, competent. „Poate că a venit momentul ca poeţii să-i înveţe ei înşişi pe



ceilalţi ce este poezia", spune H. B. (ib., p. 32)... Dar ce este poezia? Şi ce sens are ea într-o lume săracă spiritual, în cea mai mare parte a ei? Ce sens are ea într-o lume despre care nu poţi spune că omul „locuieşte poetic", după cum ne îmbie să credem Hölderlin şi, în urma lui, o serie de alţi câţiva poeţi, critici, filozofi sau teoreticieni literari?

Horia Bădescu nu precizează despre ce poezie anume discută în articolele sale – despre poezia clasică, modernă, postmodernă? Despre poezia unei generaţii anume? Din discursul său înţelegem totuşi că el vizează poezia contemporană. Oricum, cele 12 articole despre poezie, care constituie substanţa primei părţi a volumului *Dacă Orfeu* (un titlu ce pare neterminat...) sunt tot atâtea răspunsuri privitoare la fiinţa poeziei. Sau un singur răspuns, în 12 ipostaze.

Divinitatea şi fiinţa, ca substanţă a poeziei

Horia Bădescu ar fi putut să privească poezia în unitatea celor trei termeni care o compun – forma (expresia, scriitura), conţinutul semantic sau ideatic, şi lumea pe care poezia o pune în scenă prin limbaj. Dar poetul nu îşi propune o discuţie asupra celor trei termeni structurali ai poeziei, ci se ocupă mai cu seamă de dimensiunile semantică şi referenţială, de ideile şi lumea pe care poezia le comunică şi, mai departe, de precizarea raportului dintre dimensiunea formală şi cea semantică.

„Poemul care rămâne doar la nivelul formalului nu are de-a face cu poezia. [...]. A face din limbaj un scop în sine înseamnă a scoate poemul din finalitatea sa, care este revelarea unui sens" (ib., p. 39),

spune îndreptăţit poetul, punctând în acest fel importanţa ideilor poeziei, faţă de forma acesteia. Fireşte, niciun poem nu poate să „rămână doar la nivelul formalului", de vreme ce niciun conţinut ideatic nu i se poate oferi, livra lectorului altfel decât într-o formă, într-o expresie; dar poemul se împlineşte ca poem în special prin semantismul său, afirmă Horia Bădescu, mai precis prin acel semantism capabil să reveleze umanitatea:

„Mai înainte de a fi o chestiune de expresivitate a limbajului, poezia e un mod de a trăi umanitatea" (ib., p. 37).

Forţa poemului stă aşadar tocmai în revelarea acestei umanităţi. Umanitatea comunicată de poezie are, spune Horia Bădescu, un rol civilizator. Însuşi „Rostul poeziei este unul civilizator", afirmă poetul. Poezia îl civilizează pe om, îl umanizează. Dar

„umanizarea lui [a omului prin poezie] înseamnă redescoperirea lui Dumnezeu, aflarea [...] sinelui său în conştiinţa lui Dumnezeu şi a sinelui acestuia în sinea sa." (ib., p. 10).

Are poezia această menire înaltă, supremă, şi anume aceea de a-l redescoperi pe Dumnezeu? Mediază ea aflarea sinelui uman „în conştiinţa lui Dumnezeu şi a sinelui acestuia în sinea sa."? Ştim noi ce înseamnă

„conştiinţa lui Dumnezeu” ca să răspundem la această întrebare şi, eventual, să acceptăm astfel punctul de vedere al poetului?

Poezia autentică, marea poezie, îmi revelează mai degrabă fiinţa, existenţa, mai precis relaţia mea cu ceea ce numesc fiinţă, realitate. Poezia autentică îmi revelează experienţele mele dramatice sau benefice, visurile şi înfrângerile, afectivitatea, tot tumultul lăuntric al fiinţei mele ca fiinţă umană; în poezie, eu, cititorul, *mă regăsesc* atât cu lumea mea mundană cât şi cu cea sufletească; şi chiar cu credinţa mea în Divinitate, dar nu numai cu ea, după cum rezultă din citatul abia oferit.

Dar iată că nici Horia Bădescu nu se opreşte la sacru, la Divinitate, şi nu reduce poezia la o cale de acces spre Divinitate, aşa cum face de pildă *poezia pură* teoretizată şi apărată de către abatele Bremond, citat chiar de poet în eseul *Poezie şi Fiinţă*, cuprins în volumul despre care vorbim. „Poezia este memoria Fiinţei”, spune în acest sens poetul teoretician. Acestei afirmaţii i se adaugă, imediat, precizarea că „poezia este o memorie ontologică” (ib., p. 15). Aşadar, poezia are drept conţinut ontologicul şi, ca atare, ea îi revelează cititorului tocmai acest ontologic.

„Poetul lasă lumea să cadă înlăuntrul său, pentru a o reinventa îmbogăţită cu sinea sa, pe care o oferă locuirii în această lume înnoită” (ib., p. 14),

spune Horia Bădescu. „Reinventarea îmbogăţită cu sinea sa a lumii” este, spun eu, *viziunea poetică* asupra lumii. Poezia este chiar această viziune, poetică, asupra lumii, este modul în care poetul interpretează lumea, existenţa umană. Ceea ce înseamnă că poezia nu este doar „memoria Fiinţei”, pe care de altfel o avem cu toţii. Poezia este memoria fiinţei redimensionate, deci interpretate de poet prin mijloacele sale specifice. Poezia îmi revelează existenţa mea sau a celorlalţi, dar această existenţă *este văzută prin imaginaţia şi sensibilitatea* (*afectivitatea*) *poetului.*

Locuieşte omul poetic?

„«*În chip poetic locuieşte omul*» spunea Hölderlin. Ceea ce vrea să spună: în Fiinţă, în Sacru, în Iubire. Şi odată cu el, Poetul, acela care prin gestul său este purtător de fiinţă” (ib. p. 42),

afirmă Horia Bădescu, interpretând versul poetului german. Aşadar, în Fiinţă, în Sacru, în Iubire omul „locuieşte poetic”.

Această idee naşte câteva întrebări. Este într-adevăr locuirea „în Fiinţă, în Sacru, în Iubire” o locuire *poetică*? Aparţine această „locuire poetică” omului, aşadar omului în general, omului generic? Şi, în fine, ce înseamnă „a locui poetic”?

Mai întâi, trebuie spus că în versul integral al lui Hölderlin – „În chip poetic locuieşte omul pe acest pământ” – verbul „a locui” este o rostire figurată, care pare să însemne *a trăi*. Cu o asemenea interpretare pertinentă a lui „a locui”, versul lui Hölderlin devine „În chip poetic trăieşte omul pe acest pământ”, iar ideea lui Horia Bădescu devine aceasta: *„În chip poetic trăieşte omul* [*pe acest pământ*] în Fiinţă, în Sacru, în Iubire.” Sau: în Fiinţă, în Sacru, în Iubire [pe acest pământ] omul trăieşte poetic.

Acum ne putem pune prima întrebare: trăieşte omul într-adevăr *poetic* în Fiinţă, în Sacru, în Iubire? În Fiinţă, în Sacru, în Iubire noi trăim mai degrabă *omeneşte*, decât poetic. Omul, deci omul de pretutindeni şi de oricând, nu trăieşte, nu „locuieşte” în lume („pe acest pământ”), în Fiinţă, în Sacru, în Iubire nicidecum poetic, ci în chip *omenesc*, cât se poate de omenesc, aşadar prin afectivitatea şi gândirea sa, ca predispoziţii şi capacităţi general umane.

Şi totuşi trăirea, starea poetică există. Nu ca fiind întemeiată pe altceva decât capacităţile afective şi intelectuale ale omului, ci chiar pe ele, de fapt pe capacităţile noastre configurate artistic. Starea poetică îi este proprie, fireşte, poetului, iar ea se identifică cu momentul *creaţiei*, al creării poeziei. Clipa creaţiei, a creării poeziei, care este clipa întrupării în cuvânt a viziunii poetice asupra în Fiinţei, a Sacrului, a Iubirii, este aşadar trăirea, starea poetică. Clipa creaţiei, a creării poeziei ca viziune asupra Fiinţei este „locuirea” poetică în spaţiul acelei clipe şi doar al ei.

Trăirea poetică sau starea poetică nu ocupă aşadar toate clipele vieţii poetului; dar toate clipele vieţii poetului ajung într-o clipă în care ele devin trăire poetică, stare poetică, poezie. Poetul se află în *magia* poeticului doar în clipa de graţie a creaţiei, a viziunii poetice asupra Fiinţei, a Sacrului, a Iubirii, clipă care este atât de rară. Care este atât de imprevizibilă, deci de incontrolabilă. Pentru că starea creatoare, mai precis starea creatoare autentică, nu este la bunăvoia poetului – ea nu poate fi programată aşa cum îţi programezi de exemplu aranjarea cărţilor în bibliotecă. Ea vine când vrea şi pleacă atunci când vrea.

Trăirea, starea poetică îi poate aparţine, cumva, şi cititorului, de vreme ce el, ca destinatar al poeziei, lecturează un discurs *încărcat poetic*, un discurs în care existenţa umană, lumea (Fiinţa, Sacrul, Iubirea) sunt tratate, configurate poetic. Poetic este aşadar şi momentul *receptării poeziei* de către cititor. Sau de către poetul cititor.

Concluzionând, voi spune că *poetic* nu trăieşti decât în momentul creării poeziei sau al receptării ei. Noi nu trăim/locuim poetic decât *prin poezie*: atunci când o creăm sau atunci când o gustăm/citim. Această trăire/stare poetică este de fapt *emoţia poetică* – emoţia creatoare sau emoţia provocată de lecturarea, de ascultarea poeziei.

Stăpânit de viziunea poetică, viziune prin care tratează poetic Fiinţa, Sacrul, Iubirea, poetul fabrică un text care revelează o lume tensionată poetic, iar sensul acestui text tensionat poetic este tocmai acela de a-i comunica lectorului această viziune tensionată şi de a-i provoca acestuia emoţia, starea poetică. În fond, menirea poetului este tocmai aceea ca, prin creaţia sa, să trezească în noi, lectorii, starea (trăirea), emoţia poetică, poeticul. Menirea poetului este aceea ca, prin viziunea sa poetică asupra Fiinţei, a Sacrului, a Iubirii, să facă din noi *rezonatori poetici*.

Reuşeşte poetul să facă din noi rezonatori poetici? Dar ne deschidem mai întâi noi atât de mult spre poezie, spre viziunea poetică, pentru ca astfel să intrăm în rezonanţă? Locuieşte aşadar omul poetic?

Revenind la Horia Bădescu, de fapt la cele 12 articole despre care am discutat, sumar, până acum, ar fi de menţionat că ele au fost concepute ca luări de cuvânt la câteva evenimente poetice petrecute în străinătate, la care poetul a participat între anii 1994 şi 2012. În mare, articolele semnate de H. B. reprezintă o evaluare a poeziei destul de apropriată de fiinţa acesteia. Cele 12 articole ar fi avut totuşi de câştigat dacă autorul le-ar fi structurat într-un singur discurs: micile contradicţii dintre ele ar fi fost astfel eliminate, iar ansamblul obţinut şi-ar fi sporit forţa. Oricum, „cercetarea” poetului merită toată atenţia pentru autenticitatea, competenţa şi capacitatea ei de seducţie.

Virgil DIACONU

Note

1. Horia Bădescu, *Dacă Orfeu*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2015.

Din arta poetică a lui Horia Bădescu

„Poezia se creează nu doar pornind de la limbaj ci şi pornind de la «o umanitate superioară care dă omului măsura sa cosmică şi cosmosului măsura sa umană», ca să-l cităm pe Stephan George.” „Ea se creează, în acelaşi timp, prin spor de valoare, şi umanitate şi lume.” (p. 20).

„Valoarea poeziei rezidă (...) în calitatea ei de memorie ontologică: memorie a Fiinţei.” (p. 20).

„Şi totuşi, pentru cei mai mulţi dintre noi, accesul la poezie pare şi este dificil. De ce? Pentru că poezia s-a depărtat ea însăşi de marele public. Fiindcă ea însăşi a uitat prea adesea să vorbească sufletului pentru a se risipi în cochetării formale şi deriziune. Dar la ce servesc sporovăiala şi nombrilismul estetic într-o lume care se uită în ochii morţii? Cu atât mai mult cu cât poezia nu este doar o chestiune de limbaj, ci şi, mai înainte de orice, o modalitate de a ne trăi umanitatea. Iată de ce nu încetez a repeta că poezia este o implozie a limbajului în Fiinţă. [...].

În acest sens este nevoie ca poezia să-şi schimbe discursul. Pentru a-i convinge pe cei mulţi că nu e doar o problemă de ocultare estetică, sacerdoţiul unui cerc de iniţiaţi, ci, mai ales, un alt fel, poate mai potrivit, de a vorbi despre noi şi între noi. De la suflet la suflet. Să vorbim poetic de la suflet la suflet! Cu toată simplitatea, aşa cum au făcut-o totdeauna cei mai mari, cei mai înţelepţi dintre poeţi.” (p. 30).

„E foarte bine că se învaţă istoria literaturii, istoria şcolilor şi curentelor poetice! Numai că asta are prea puţin de-a face cu formarea gustului pentru poezie şi cu înţelegerea acesteia. Însă a-l învăţa pe celălalt, a-l face să înţeleagă că fiecare poem, scris oricând şi oriunde, este un glas omenesc, o voce care-i vorbeşte de fiecare dată lui, cititorului, şi că despre el vorbeşte, acesta, da!, merită a fi învăţat. Merită a-l învăţa pe celălalt că istoria poeziei nu este, într-adevăr, altceva decât istoria fără istorie a sufletului omenesc, propria lui istorie. Că fiecare poem este o sfidare adresată neantului şi o victorie a vieţii.” (p. 31).

„Trebuie învăţat că poezia este întâlnirea omului cu sine însuşi, cel adevărat dar şi cu celălalt şi că poemul este spaţiul acestei împărtăşiri şi acestei comuniuni. Trebuie convins că poemul nu-i este doar adresat lui, *cititorul, seamănul, fratele*, ci-i aparţine, este poemul lui.” (p. 32)

„Fiindcă despre ce vorbeşte poezia dacă nu despre sufletul omenesc?

Sufletul omenesc care pare din ce în ce mai indezirabil, expulzat din existenţa noastră, înlocuit cu oarba şi nepotolita plăcere instinctuală, cu deriziunea şi indiferenţa faţă de noi înşine, cei adevăraţi.

A face să se audă vocea poetului înseamnă a face să se audă vocea sufletului. Dar în ce fel să ajungi la aceasta? Lăsând poezia să vorbească Omului nu despre ceea ce ar trebui să fie, ci despre ceea ce este cu adevărat şi nu ştie că este, învăţându-l să-şi recâştige sufletul, să se recâştige pe sine însuşi ca să nu piardă universul, cum spuneam cu ocazia precedentei Bienale.” (p. 33).

„Căci poezia nu este, o repet, doar o chestiune de limbaj, ci, mai ales şi mai înainte de orice, un mod de a ne trăi umanitatea. Iată de ce Paul Celan avea întru totul dreptate să afirme că «Trăim sub ceruri sumbre şi – sunt prea puţini oameni. Fără îndoială că de aceea sunt şi atât de puţine poeme». Şi, aş adăuga, atât de puţini poeţi.

Desigur, putem spune precum Cocteau că poezia este «o limbă aparte», numai că această limbă aparte îşi înfige rădăcinile în adâncurile fiinţei, acolo unde rezonează toate frământările şi convulsiile omului existenţial şi social. Poezia este ecoul acestor mari mişcări din adâncurile fiinţei, un ecou mult mai amplu uneori decât înseşi aceste mişcări. Magia ei constă în puterea de a restitui sufletului nostru, conştiinţei noastre emoţionale, nu realul separat de realitatea sa, ci realitatea regăsită în tulburătoare lumină a realului: sentimentul apartenenţei la o umanitate care este altceva decât simplă existenţă, o umanitate care se restituie momentelor ei de plenitudine interioară şi care ne restituie acestora...” (p. 34)

„Poetul caută în universul care-l înconjoară semnele a ceea ce-l tulbură şi-l înminunează. Cu aceste semne el creează o nouă lume, un alt nivel de realitate în care inexprimabilul fiinţei omeneşti se revelează mult mai puternic, mult mai deplin în splendoarea sa. Poetul îl duce pe cititor împreună cu el în universul poemului, acolo unde se dezvăluie frumuseţea şi dramatismul omului şi al lumii. Poetul şi cititorul său se află «prinşi» împreună în poem, în cântec.” (p. 35).

Petru Popescu şi „romanul popular”



Dezinvoltura „americănească”, sportiv-combativă, afişată cu mult înainte ca imberbul Petru Popescu să rămână în SUA (ceea ce se va întâmpla în 1978), observată, primul, de Alex Ştefănescu, mobilitatea intelectuală, fronda citadină şi, bănuim, nu în ultimul rând, suportul paternal, Radu Popescu fiind ilegalist, jurnalist de stânga şi reputat cronicar teatral (o vreme chiar redactor-şef al revistei *Teatrul*), îl sorteau, negreşit, unui succes fulgerător. Care, totuşi, nu s-ar fi produs dacă tânărul scriitor, prinzând anii mini-liberalizării, n-ar fi dovedit aplomb, inteligenţă, hărnicie, cultură, străjuindu-i ascensiunea, dobândind, rapid, o popularitate greu de imaginat în chingile regimului totalitar (poet, prozator, traducător, eseist, scenarist). E drept, fără constrângerile realismului socialist, dar obligând la cosmetizări propagandistice, pe calapodul literaturii *cu doi destinatari* (Cenzura şi publicul), cum s-a spus. Favorit al marelui public, Petru Popescu a exploatat „momentul”; literatura previzibilă, înfeudată propagandistic, pierdea teren, experimentalismul mijea, literatura acrobatică (jocul eschivelor, esopismul) urma a isca o adevărată epidemie, cea a romanului „obsedantului deceniu”. Or, Petru Popescu îmbrăţişează, prin scrisu-i alert, principiul accesibilităţii, adresându-se unui public instruit, declarând ritos că spiritul citadin este „indispensabil pentru o literatură modernă şi matură”.

Şcolit, educat într-o familie de intelectuali (cu o mamă, Nelly Cutava, actriţă) cu bună tradiţie literară, sub protecţionismul tatălui, militant, implicat în procese de epocă (1), asigurându-i „imunitate”, beneficiind de o cenzură, de presupus, „îmblânzită” (cum crede Cornel Ungureanu), fiul va urma o altă cale, ascunzând, de fapt, o dramă. Moartea fratelui geamăn l-a zdruncinat iar refugiul în scris, ca autoterapie, l-a salvat. Începuturile au fost lirice. *Zeu printre blocuri* (1966) stârnea entuziasmul lui Paul Georgescu, vădind digitaţii de tentă narcisist-vitalistă, probând o şocantă familiarizare cu lirica americană (în aclimatizare la noi), ca şi placheta următoare, *Fire de jazz* (1969). Dar *Moartea din fereastră* (1967), iniţial o povestire premiată de revista *Amfiteatru*, scrisă febril, de mână, la BCU, atrăgea atenţia, prin zbaterile bondarului captiv, asupra unui autor cu potenţial „subversiv”, într-o „speculaţie facilă”, după Marian Popa, citadin pur-sânge, de mare prospeţime şi frenezie.

Prins (1969) trasa, cu sinceritate adolescentină, un „profil de generaţie”. Inginerul, un personaj generic, condamnat, atins de o maladie incurabilă, agonizează şi, în faţa morţii, îşi recapitulează existenţa, pe un ton exaltant, reproşat de M. Iorgulescu. Între somaţia morţii şi stenicitatea mesajului descoperim un prozator „realist”, cosmopolit, un „doric” ignorat de N. Manolescu, accesibil, atractiv, conectat la actualitate, interesat de palpitul vieţii, găsind canalele de comunicare cu publicul. De altminteri, Petru Popescu şi-a explicitat vehement programul estetic (v. Între *Socrate şi Xantipa*, 1973), refuzând voga Noului roman, pe filieră franceză sau excesele experimentaliste. El se adresa unui public tânăr, instruit, vorbind dezinvolt despre impasuri şi eşecuri, cu ingredientele fireşti (dezvăluiri istorice, sex, „miturile” generaţiei, muzica tânără, viaţa secretă a grupurilor, chiar „unda interioară de protest”). Şi căutând succesul „cu lumânarea”, constatase, cu justeţe, C. Stănescu.

Succes care, prin *Dulce ca mierea e glonţul patriei* (1971), a devenit fulminant. Remarcabil roman de iniţiere, narat, sub aparenţe biografice, la persoana întâi, el vorbeşte despre aceeaşi generaţie captivă, fără idealuri. Personajul-narator (alter-ego al autorului), absolvent al Facultăţii de Istorie, înregistrează avid, expeditiv, cu voluptate şi narcisism, semnalele vieţii. Aflat la oaste, într-o şcoală de ofiţeri în rezervă, într-o lume străină, dezagreabilă, o va cunoaşte pe Laguna (fascinantă, rafinată). Epica e subţire, dar experienţele trăite (fiind iniţiat, umilit şi abandonat de enigmatica Laguna) asigură cărţii foşnetul seducător al vieţii, evitând, surprinzător, temele recomandate şi clişeizate, propulsându-l pe autor în linia întâi, admirat, curtat, promovat (ca membru supleant al CC al UTC); şi, inevitabil, invidiat.

Roman „galactionesc”, *Copiii Domnului* (1974) dovedeşte teribila mobilitate a prozatorului, dezvoltând fluent „o legendă munteană”, de preţiozitate lingvistică şi senzaţionalism alunecând în comercial (preotul Anichit, iertare, crucificare). *Sfârşitul bahic* (1973), cel mai rebel dintre romanele lui Petru Popescu, scris rapid, în două luni, captând chiotul lumii revoluţionare, suspectat de negativism, de pornografie chiar (acuzatori fiind V. Cristea şi Sorin Titel) sau, prin vocea lui M. Iovănel, dezvoltând un erotism relativ benign s-a bucurat de *un succes ciudat*, s-a spus. El dădea tonul romanului obsedantist. Începea în 1951, în „rama enormă şi plină de furtuni a societăţii” şi aducea în prim-plan pe Gigi, un copil al noii ere, orfan, trecut printr-o şcoală profesională, exclus din partid („scuipat de colectiv”), aspirant la însurătoare cu fata lui Daniliuc, nimeni altul decât tartorul (secretarul organizaţiei de bază). Refuzatul, acum şomer, înfometat era, după „prăbuşirea din rai”, *un exclus*. „Uitat” de mireasa-Revoluţie, exaltând noul, se va aciua, cu ajutorul lui Marcel, în altă lume, adoptat de spălătorii de cadavre de la un cimitir evreiesc. Unde descoperă un alt ritm, gustând „superioritatea prăbuşirii”; implicit, îşi va defini o nouă identitate, savurând lângă Ilie Iancovici, cu lecturi din Biblie, bătrâneţea înţeleaptă a celor ce trăiau în etern, supremaţia vechiului, contrapusă demagogiei comuniste.

Dar şi „farmecul otrăvit" al Bucureştiului, adevărul şi *pacea morţii* („vâna cea mare a morţii", temperând agitaţia epocii, pervertind idealurile). Lângă „răcoarea funebră" a cimitirului o va cunoaşte pe Florenţa Duhan, o pictoriţă, visând la o frescă realistă. Invitat de soţul ei la Copaci, la „casa de nebuni", se va întâlni cu profesorul de istoria artei Vasilidi, în impas spiritual prin respingerea trecutului în bloc sau cu „Vîscu din deal" (colonelul Vîscu Tudor), petrecând orgiastic în vidul unor zile. Florea (Marcel), deţinător al Premiului de Stat, necruţător cu reacţionarii, va declanşa scandaluri (soldate cu moartea lui Bruno, un sculptor sas încurcat cu Florenţa) şi în această brambureală, în pustiul dealurilor, scârbit de abjecţia din jur, între boemă şi obedienţă, Gigi se „trezeşte", anticipând pe un Nicolae Moromete, fără consumul dilematic al eroului predist. Se precipită evenimentele (moartea lui Stalin, Festivalul tineretului) şi somnolenta speranţă promite un nou făgaş în viaţă. Chiar dacă ţara e mică şi „păzită bine". Izgonit din „raiul cel nou", Gigi renaşte; recitit azi, *Sfârşitul bahic* îşi dezvăluie substratul ironic, invocând profetic „sfânta mânie a poporului".

Cocoţat pe crestele gloriei, imprevizibil, Petru Popescu (n. 1 februarie 1944, la Bucureşti) va cere, în 1974, azil politic în Marea Britanie (unde avea o mătuşă, actriţă), suspectat că tot himera / instinctul succesului îl vor fi împins la acest gest. Cornel Ungureanu scria răspicat, alungând orice îndoială, că Petru Popescu, dorindu-şi o „extremă vizibilitate", *n-a ales exilul, ci succesul.* La Londra, în 1978, va lansa *Before and After Edith* (apărută la noi în traducerea Antoanetei Ralian, în 1993), coborând în viaţa instinctuală, ca roman total, deloc pudibond şi ratând, cu aceeaşi dezinvoltură, o radiografie a crepusculului mittel-european.

După ce fusese bursier Herder, stagiar la Iowa (în programul de *creative writing*) şi îl aştepta o îmbietoare carieră politică, steaua lui Petru Popescu s-a stins brusc, odată cu hotărârea lui de a părăsi ţara. I s-a reproşat „fugarului" că şi-a trădat cititorii (numeroşi), că falsează (oferind explicaţii neconvingătoare, invocând o „dramă romantică" şi refuzând, prin fiica dictatorului, o iubire imposibilă şi ispita puterii), că dorinţa de a fi *un om liber* se leagă de calcule financiare, nu politice. În volumul *Întoarcerea* (2001), consemnând emoţiile primei vizite în ţara părăsită cu ani în urmă (*The Return* apărea în 1997), Petru Popescu încearcă „demontarea" trecutului. Şi transferă povara acelui gest (plecarea) pe umerii tatălui, egoist, laş, doar „prieten intelectual" (cu idei, nu şi cu sentimente), un „interlocutor potrivnic", sedus de „obsesia blestemată a generaţiei" (marxismul). Şi care, părăsindu-şi familia (părinţii fiind doar „o pereche de străluciţi intelectuali"), alegând o altă familie, implicit o altă femeie, a indus în sufletul traumatizat al tânărului Petru, „necredincios" la rându-i, soluţia evadării din comunism. Petru Popescu a ales soluţia fugii dintr-o Românie „suportabilă" (pe atunci), infirmând zvonul (nefondat) că fata bossului îl ţine „la îndemână". Nu se consideră o victimă a sistemului, deşi plecarea la Iowa, cu paşaport de serviciu, a fost posibilă doar în urma unei audienţe la Ceauşescu, solicitantul motivându-şi plecarea prin dorinţa de a răspândi acolo gândirea marxistă a Tovarăşului!, cum va povesti amuzat. Evident, păşind, în 1978, la Los Angeles, pe o altă scenă culturală, forţat la „imersiunea într-o cultură nouă" (cf. William Styron), naturalizat, se va reinventa. Devenit scenarist *hollywoodian*, lucrează „la comandă", sub presiunea succesului, într-o competiţie aspră. Poate şi experienţa din ţară îl va fi ajutat (scenarist la *Drum în penumbră*, filmul lui Lucian Bratu, în 1972); dar ritmul american e nebunesc, o *tough love* (zice) îl leagă de noua ţară, unde se va căsători cu Iris Friedman, şi ea scenaristă, încercându-se şi ca regizor (*Death of An Angel*). Producţia americană e bogată, alte câteva titluri îi asigură notorietatea: *Amazon Beaming* (1991) ţine de literatura non-fiction, pornind, cu apetit antropologic, pe urmele exploratorului Loren Mc Intyre până la izvorul marelui fluviu, descoperind o populaţie indiană (mayoruna); *The Oasis* (2001) reconstituia, pornind de la mărturisirile socrilor, o iubire într-un lagăr nazist; *Girl Mary* (2009), tradusă la noi sub titlul, nefericit, *Fata din Nazaret* (2010) era un proiect vechi, sondând tema *iubirii imposibile*. Confesiunea acelei *Mariamne bat Ioachim* (tatăl fiind rabin), îndrăgostită de ideea maternităţii, o fată inocentă, cuviincioasă, apărându-şi fecioria, asaltată de peţitori cu stare, însoţindu-se cu Iosif (neputincios în a procreea) este o străvezie trimitere la motivul biblic. Şi, în acelaşi timp, un subiect riscant, punând în discuţie destinul femeii (culpabil prin Eva), iubirea ca normă de existenţă în dialogurile smerite cu Adonai, semnificaţiile morale, trăirea în aşteptarea Lui, ea fiind *aleasa*. Cum încă nu s-a relevat Maria în acest prim volum, observa Constantin Cubleşan, „trăirea misterială" ridică chinuitoare dificultăţi în continuarea romanului; pe care Petru Popescu, dacă nu va abandona proiectul, le va rezolva cumva.

Să ne întoarcem, însă, la mărturisirile prozatorului, văzând *altfel* (recunoştea) propriu-i trecut. *Supleantul* (2009), purtat în minte, sperat, scris în şase luni reactiva „vizita istorică" în ţările Americii Latine, însoţind, alături de alţi gazetari, familia dictatorului, cu faimoasele reportaje scrise dinaintea evenimentelor şi declaraţiile „greţoase". *Supleantul*, nota C. Stănescu, e departe de vechile titluri, trezind, prin seria dezvăluirilor, un succes „impur", decăzând în romanul popular. Să fie doar „o graforee de consum", o „zvârcolire parafrenică"? Apare Zoia, *fiica puterii*, o răzvrătită, dar şi o captivă, e descrisă atmosfera din grupul celor cinci prieteni, de seminţie bucureşteană (tineri, agresivi, hormonali, romantici), pe tiparul portretistic al generaţiei, trăind schizofrenic, asemenea romanelor „vulcanice" de altădată. În timp ce „mărturisitorul" bate îndârjit la maşină, o *Zvezda* sovietică, în plină vară (caniculară, se înţelege); iar Luminiţa („curva"), plină de cogitaţiuni, îi dezvăluie un mesaj secret: depinde cui te vinzi şi cine e clientul. Încât, astfel sfătuit, va alege fuga, părăsind „moşia lui Piticu". Acolo unde Zoia, „prinţesa Diana a comunismului", suportând prizonieratul „destinului de familie", îi va cere ajutorul. Fiindcă „fiica faraonului", normală şi fascinantă, şi ea supravegheată, constată că Tovarăşul „a pierdut tineretul". Şi atunci *scriitorul tineretului*, cadorisit cu o maşină *Olivetti*, e chemat să aducă un „ton nou" în presă; dar prezumtiva condiţie de *ostatic* îl sperie, întrebându-se dacă e vorba de un capriciu sau un interes politic în această „iubire imposibilă". *Domnişoara Tovarăş* îi rezerva rolul unei „anexe docile"; prins în malaxoarele sistemului, atras de afrodisiacul puterii, Petru Popescu refuză, alegând fuga. Într-o vreme în care Ceauşescu, urmând visul Tovarăşei,

vrea să se impună, „să se măsoare cu lumea”, dovedindu-şi „anvergura”. Iar *compañerita* Zoia rămâne în cochilie, după o splendidă scenă amoroasă la Machu Picchu, în timp ce „supleantul”, redeschizând „geamantanul memoriei” şi eliberându-se de îndoială, încearcă să spulbere şirul bârfelor bucureştene. Dincolo de minusuri, *Supleantul* este o carte îndelung visată, probând că succesul naşte suspiciuni. Şi care ar explica, parţial, şi dezinteresul pentru recuperarea lui Petru Popescu. Am putea aminti filmul TV, realizat de Clara Mărgineanu, adunând „amintiri necenzurate” sau volumul lui Dinu Bălan (*Petru Popescu prins în istorie*, 2013), cu meritul, deloc mărunt, constatat de Alex Ştefănescu, de a nu mortifica o proză evanescentă. Plus puzderia de mistificări care au însoţit traiectoria fostului star comunist, un autor curajos, neîndoielnic, purtându-şi „aura de supraveghere” şi sperând, ca transfug, „cu ochii pe ceas” (un apel radiofonic la *Europa liberă*) că schimbarea nu va întârzia. Şi, astfel, va putea reveni; chiar dacă „bătăuşul cultural” Eugen Barbu îi parafase „necrologul politic” iar o declaraţie inventată, preluată şi de Dorin Tudoran (via E.B.), îi punea în cârcă blamul adresat limbii (mică, necuprinzătoare etc.).

Apărut cumva „pe neaşteptate”, în acel efervescent „răstimp radios” (ca să preluăm sintagma lui E. Negrici), „nărăvaşul” Petru Popescu, devenit „stindardul unei generaţii”, afişând un aer viril, semnând *best-seller*-uri, impresionând prin alerteţe şi debit, s-a „desprins” de ţara de baştină, iscând brutal ruptura; radiat şi uitat acasă, şi-a construit o viaţă nouă, o altă identitate, reinventându-se; pentru a reveni (prima vizită, în 1991), încercând a-şi regăsi rădăcinile retezate. Aceste *reîncarnări* succesive, marcând „salturile” destinului, ascund, desigur, un preţ dureros, decontat prompt. Fiindcă, dincolo de faimă şi confort, zbaterile şi indecizia autorului nutresc un vis secret: cel de a fi / a rămâne *un scriitor român*, redescoperit în propria-i ţară. Tonul *Întoarcerii*, ne asigură Petru Popescu, este cel al sincerităţii. Dar scriitorul, notează maliţios C. Stănescu, se întoarce cu stângul. Cel care dăduse *Prins*, având ca prim cititor, în manuscris, pe Ion Negoiţescu, acuzat că şi-a uitat ţara, vine acum cu o declaraţie de iubire. Nu doar revederea cu clanul Popescu, reculegerea la mormintele celor dragi, împăcarea cu tatăl ar explica această revărsare afectuoasă. Şi pentru Iris, România, ca loc necunoscut şi misterios, devine fascinantă. Cu o condiţie, însă: să ne privim, fără scuze, pe noi înşine şi să fim severi cu propriile noastre metehne. Fiindcă, ne avertizează Petru Popescu, a purta rădăcinile cu tine e un gest american. Or, semnatarul atâtor romane de succes şi-a recucerit rădăcinile. Cu publicul, însă, e mai greu în *civilizaţia loisir-ului*. Fanii de altădată îl caută pe primul Petru Popescu, învăluit în ceaţa anilor tineri, acela care, „silit să fugă”, alegând între compromis şi libertate, ştia prea bine că, schimbându-şi destinul, va suporta grele „pierderi colaterale”.

Adrian Dinu RACHIERU

Notă

1. Iată o mărturisire convingătoare: glorificând, şi el, *vuietul sănătos* al noului ev, Radu Popescu se războia cu duşmanii-fugari şi muzica lor „de muşte”, împrăştiind „pestilenţele minciunii şi trădării” (v. *Gazeta literară*, nr. 21/1961).

Interviu cu Alexandra Noica-Wilson, fiica filosofului şi scriitorului Constantin Noica

Când ştii că eşti iubit nu există distanţă

Doamna **Alexandra Noica-Wilson**, stabilită în oraşul Devon din Anglia, a avut amabilitatea să răspundă la câteva întrebări referitoare la familia sa şi la relaţia cu tatăl ei, răspunsuri care, prin simplitatea şi nobleţea gândului, completează amintirile din cartea **Treziţi-vă, suntem liberi!**

- Stimată doamnă, am citit cartea dv. şi, încă de la început, m-am gândit să vă pun această întrebare: ce v-a determinat să ne împărtăşiţi amintirile dumneavoastră din timpul comunismului, şi nu numai?

- Cartea s-a născut în urma unei cereri venite de la Casa de Editură Humanitas, în anul 2008, când s-au împlinit 20 de ani de la decesul tatălui meu. Editura voia mai multe lămuriri asupra unor fotografii şi relatarea amintirilor mele legate de tatăl meu.

- Care este cea mai plăcută amintire petrecută alături de părinţi şi de fratele dumneavoastră Răzvan?

- Când tata a venit la Edinburgh, în 1972, care a fost prima întâlnire cu el după anul 1955, anul plecării mele din România. Atunci am fost toţi patru (mama, tata, fratele şi cu mine) împreună, pentru prima dată, ca familie, ceea ce nu a fost posibil niciodată în timpul comunismului.



Noica împreuna cu fiica sa, Paris, 1985

- Ce părere aveţi despre scrierile tatălui dumneavoastră, ţinând cont că fratele dvs., Părintele Rafail, face o declaraţie descurajantă: „Filosofia lui nu o înţeleg şi încă nu pot să citesc cărţile tatei, fiindcă nu pot înţelege filosofia"?

- Şi eu găsesc unele scrieri ale lui tata cam greu de citit, dar totuşi citind prin articolele lui scrise în anii 1930 am descoperit o filosofie frumoasă, interesantă şi mai uşor de înţeles.

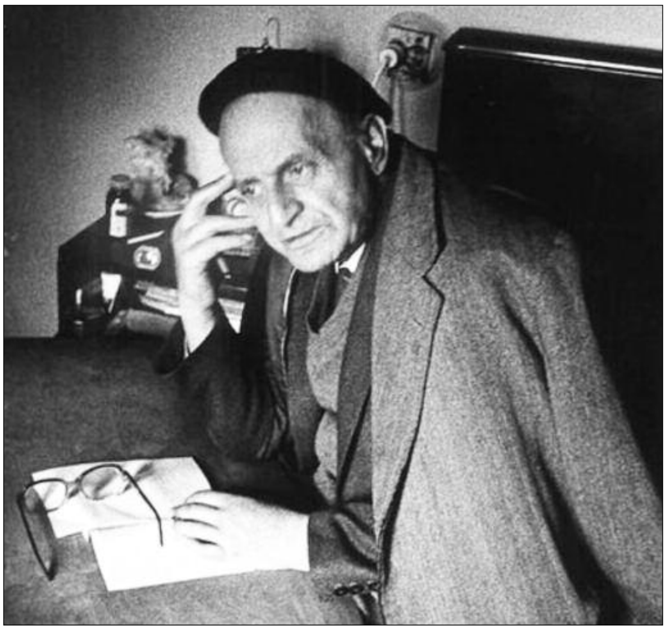
- Cum este să îl ai ca tată pe unul dintre cei mai reprezentativi filosofi şi scriitori români? Este un avantaj sau, mai degrabă, în timpul comunismului, un dezavantaj?

- Este o răspundere mare, importantă şi frumoasă ca să-l pot arăta pe tata aşa cum era ca om de familie, iubitor, interesat în tot ce făceam, încurajator pentru tot viitorul nostru, chiar dacă nu puteam fi lângă el tot anul. Avantajul a fost că aveam toată încrederea în el, în tot ce mă învăţa despre viaţă, cum să mă comport în timpul comunismului şi să am întotdeauna speranţă. Dezavantajul a fost, bineînţeles, regimul de atunci, care nu-ţi dădea libertatea să gândeşti, să trăieşti şi să te mişti prin lume fără frică.

- Despre relaţia cu fratele dumneavoastră ce ne puteţi spune? Cum priviţi alegerea pe care el a făcut-o?



Familia Noica, Edinburgh, 1972, singura poză în care apare toată familia



- Am avut întotdeauna o relaţie foarte bună cu fratele meu şi-mi este cel mai bun prieten. Când a devenit călugăr i-am acordat sprijinul şi înţelegerea mea pentru ceea ce a ales să facă în viaţă. Am simţit într-adevăr că el şi-a atins scopul vieţii sale.

- După plecarea din România, care au fost primele sentimente pe care le-aţi avut când aţi auzit-o pe mama dumneavoastră spunând: „Treziţi-vă, suntem liberi!"?

- M-am gândit în primul rând la iubitul meu tată pe care l-am lăsat neştiind dacă o să ne mai vedem în viaţa asta. La familia mea, la prietenele de şcoală. Am avut şi un pic de teamă, pentru că nu ştiam ce înseamnă libertatea.

- Ce v-a atras cel mai mult în Anglia?

- Cel mai mult m-a atras „mirosul" libertăţii. Faptul că puteam să ne uităm peste tot, la magazine, ziare, filme, oamenii de pe stradă, fără niciun fel de teamă că suntem urmăriţi.

- Cât de mult v-a afectat absenţa tatălui?

- Am simţit mult absenţa lui tata, mai ales că nu ştiam dacă o să ne mai vedem vreodată şi că nici nu puteam să-l vizităm, aşa cum făceam în vacanţele de vară când ne duceam la Câmpulung. Dar ştiam că sunt iubită, iar când ştii că eşti iubit nu există distanţă, oricât de dureros ar fi.

- Care din vizitele tatălui v-au rămas întipărite în minte, dar şi în inimă?

- Tata a fost aici, în Anglia, de trei ori, şi din fiecare vizită am o amintire dragă. Totuşi, în 1983, când era aici cu mama şi toţi trei ascultam muzică clasică, mi-am dat seama ce moment unic este în viaţa mea, să-i am pe amândoi iubiţi părinţi împreună, lângă mine. Dar am fost cu el şi la Paris, în 1985, când ne plimbam singuri, vorbind despre mai toate lucrurile vieţii. Am rămas îmbogăţită cunoscându-l pe dragul meu tată în toţi aceşti ani.

Interviu realizat de **Raluca GĂLDĂU**

Însemnări de cititor

Hesychia – cea mai curată cămară a minţii

În perfectă armonie cu titlul, noul volum de versuri şi fotografie **Hesychia** (Editura Alean, Piteşti, 2015), al poetului **Alexandru Mărchidan** şi al artistului în fotografie **Sorin Dănuţ Radu**, este o simbioză reuşită între poezie şi imagine, fiecare dintre ele potenţând subtilităţile şi inefabilul celeilalte.

Citind această dublă confesiune, am avut impresia, nouă pentru mine, că am fost acolo, chiar în momentele în care au fost scrise poemele şi s-au alcătuit imaginile fotografice. Mai rar o carte de acest fel, care să te odihnească şi să te purifice cu fiecare poem citit, cu fiecare clipă luminată de ochiul artistului fotograf.

Discursul poetic al lui Alexandru Mărchidan are o desfăşurare lipsită de stridenţele poeziei ultimului deceniu. El curge cald, într-o lumină nostalgică, sacrală, uneori ca o poveste, alteori cu o tăietură de haiku – o rezonanţă firească a mărturisirilor menite să limpezească şi să lumineze, ca o rugăciune simplă, drumul înceţoşat într-o lume cinică, aceea pe care o parcurgem astăzi: „Dumnezeule Doamne/ dă drumul/ celei scări/ de un capăt/ şi lasă să urc/ o vreme fără furtună/ fără sabie/ fără soare cu dinţi –/ n-am învăţat încă/ să le frâng/ în mine.” (*Rugăciune*)

Poezia cuprinsă în acest volum al contemplaţiei, al liniştii şi al păcii interioare, dar şi al întrebărilor, rămâne în spaţiul curat al rugăciunii, ca o întoarcere către sine, serioasă şi blândă în acelaşi timp, înainte ca „viermele rău” să roadă adânc: „şi s-a luptat îngerul cu mine/ ca un muntean/ cu nebunia catârului/ el sus eu pe loc/ el mai repede eu spre prăpastie/ el în dreapta eu aiurea/ s-a luptat îngerul cu mine/ mii de zile mii de paşi/ mii de oftaturi/ până ce într-o clipă/ mirosul nopţii ca o săgeată/ până spre inimă/ suficient/ de înfiptă/ cât să/ nu/ uit.” (*Îndărătnicie*)

Această poezie, pe care aş citi-o îngerului, sub icoane, cel care ne ştie toate vulnerabilităţile, slăbiciunile dar şi forţa interioară, această poezie cu putere vindecătoare, care readuce speranţa şi nu oboseşte să o aşeze în cea mai curată cămară a minţii este, până la urmă, o poveste a sufletului, dezvăluită în cele cincizeci de construcţii lirice şi tot atâtea fotografii.

Aduc sub privirile şi, sper, şi în inima cititorului o poezie cu adevărat emoţionantă şi curată ca ninsoarea care o cuprinde: „ninsoare timidă/ ninsoare ca o meditaţie/ ca o cădere a zilei în noi/ sărbătoare cu timpul tău cuminţit/ pus la dospit în tihna aşteptării/ timp îmblânzit rugându-se chiar el/ să-i prelungeşti ziua ca să se odihnească încă puţin/ în răgazul dintre rugile tale/ în răstimpul trecerii de la o pagină la alta/ ninsoare înceată ca lacrima vie/ îmbibând atomii lumii cu bătăi de inimă/ sărbătoare-călătorie în care lacrimile curg/ pe dinăuntru.” (*Seară de Sfântul Nicolae*)

Pentru a contura şi mai bine portretul lăuntric al poetului Alexandru Mărchidan, voi apela la un poem-oglindă în care se pot zări feţele celorlalte poeme: „nimic nu mai poate fi la fel./ ca nişte case tot mai îndepărtate/ par



ceasurile dinapoi/ aceste clopote de miere/ această miere de aramă/ ca locuri lăsate în urmă/ pe care le mai vezi cumva/ deşi picioarele se mişcă înainte/ sau doar pământul se roteşte dedesupt/ ceva te împinge/ un alt ceva te atrage spre el/ nu, nu e viitorul/ cuvântul din jobenul filozofilor/ nu, nu e trecutul (lac adânc/ pentru jefuiţii de melancolie)/ eu mă îndrept în altă parte/ uneori iute alteori târâş/ uneori şchiopătând alteori luat pe sus/ mă îndrept uneori murind/ eu merg ca picăturile de ploaie iarna/ spre copilăria Aceea/ spre Început.” (*La 30 de ani toţi lupii au plecat, toţi lupii se adună*)

În prelungirea poeziei lui Alexandru Mărchidan, ca o ancoră care nu strică în niciun fel legatto-ul ei, se dezvăluie fotografia lui Sorin Dănuţ Radu, cu încărcătura sa metaforică, un fel de reverberaţie a poemului în imagine, care completează construcţia lirică. Aşadar, doi autori, emoţie şi imagine îmbrăcate în metaforă.

Fotografia, ca o mărturisire a gândului, o caligrafie interioară prinsă în obiectivul aparatului foto mânuit de Sorin Dănuţ Radu, cu frumuseţea ei intrinsecă, în alb şi negru, mai curată decât cea în culori, se instalează firesc în povestea acestui volum, datorită atemporalului pe care îl sugerează şi care nu ştirbeşte cu nimic din subtilităţile compoziţiei.

Sunt mărturisite, în felul acesta, peronul, uşa deschisă, copacul cu tot cerul deasupra, lumea răsfrântă în apa strânsă pe caldarâm, „locul de-ntors” – o troiţă într-o margine de sat, în albul zăpezii subţiri, icoana, treptele, copacii desfrunziţi, în filigran, dâre de ploaie pe geamuri melancolice, păsări ca un covor ţesut în văzduh, copilul în jocul său cu faţa spre lumină, frunzele tandre ale unui copac primăvara – „împodobit eşti cu frumuseţea”, timpul „ca o pisică cu miros de zăpadă” şi alte asemenea *piese* vizuale care, ca şi poemele lui Alexandru Mărchidan, rămân mereu cu faţa la răsărit.

Aşadar, poezia ca o „uşă de chihlimbar” şi fotografia care se brodează în jurul ei, alcătuiesc o carte deosebită, dar şi un obiect cultural care ar trebui să ne însoţească (în lumea asta cu toată forfota şi stridenţele ei), un fel de talisman ca o stare de graţie spre care să ne trimitem gândul ori de câte ori ne inundă vidul lăuntric.

Liliana RUS

JULIA KRISTEVA
Etica lingvisticii *



Dacă în zilele noastre s-a întâmplat vreodată ca un lingvist să se oprească și să-și pună întrebări cu privire la propriul discurs, ar putea probabil să răspundă prin angajarea sa într-o altă activitate, de exemplu prin implicarea sa în activitatea politică; altfel, ar putea să-și adapteze etica la puritatea conștiinței sale – căutând motivații socio-istorice pentru categoriile și relațiile specifice modelului său. Astfel s-ar putea explica atitudinea ambivalentă a unui remarcabil gramatician modern: în teoriile sale lingvistice, el expune o bază logică, normativă pentru vorbitor, în timp ce în politică se erijează în anarhist. Există apoi cărturari, destul de numeroși, dar nu prea bine cunoscuți, care strecoară în teoria lingvistică modernă câteva considerații suplimentare cu privire la rolul ideologiei sau care se limitează să-și extragă exemplele din ziarele de stânga atunci când își ilustrează problemele lingvistice.

De la sfârșitul secolului XIX au existat aventuri intelectuale, politice și, în general, sociale, care au semnalat izbucnirea a ceva cu totul nou în cadrul societății și discursului din societatea occidentală, care este atribuit numelor lui Marx, Nietzsche și Freud, iar scopul lor principal a fost reformularea unei etici. Etica era o manieră coercitivă, uzuală de a asigura coeziunea unui anume grup prin repetarea unui cod – o fabulă (morala) mai mult sau mai puțin acceptată. Cu toate acestea, problema eticii apare ori de câte ori un cod (moravuri, contract social) trebuie distrus pentru a da frâu liber negativității, necesității, dorinței, plăcerii și *bucuriei*, înainte de a fi refăcut, deși temporar și în deplină cunoștință privind implicațiile. Fascismul și stalinismul reprezintă barierele de care se lovește noua ajustare dintre o lege și încălcarea sa.

Între timp, lingvistica este încă învăluită de aura *sistematicii*, care predomina în vremea începuturilor sale. Aceasta descoperă regulile care guvernează coerența codului nostru social fundamental: limbajul, fie ca sistem de semne sau ca strategie de transformare a secvențelor logice. Bazele etice ale acestuia aparțin trecutului: în lucrările lor, lingviștii contemporani gândesc precum oamenii secolului XVII, în timp ce logica structuralistă poate fi pusă în aplicare numai în societățile primitive sau elementele lor supraviețuitoare. În calitate de gardieni ai represiunii și raționaliști ai contractului social în cel mai solid substrat al său (discursul), lingviștii duc tradiția stoicilor până în ultimele sale consecințe. Epistemologia de la baza lingvisticii și procesele cognitive care decurg (structuralismul, de exemplu), deși constituie un bastion împotriva distrugerii iraționale și a dogmatismului sociolizant, par de un anacronism fără scăpare atunci când se confruntă cu mutațiile contemporane ale subiectului și societății. Deși poate că „formalismul" a fost corect, contrar opiniei lui Jdanov, niciunul nu poate privi global ritmul lui Mayakovsky și sinuciderea sa sau *glossolalia* (capacitatea sa lingvistică divină) și dezintegrarea sa – având tânărul stat sovietic drept fundal. (1)

De îndată ce lingvistica a fost recunoscută ca știință (prin Saussure, în ciuda intențiilor și țelurilor sale), domeniul său de studiu a fost astfel încorsetat în [*suturé*]: problema *adevărului* din discursul lingvistic a fost disociată de orice urmă de *subiect vorbitor*. Aflarea *adevărului* a fost redusă la descoperirea coerenței interne a enunțului obiectului, care era predeterminată de coerența teoriei metalingvistice specifice, în cadrul căreia se realiza studiul. Orice tentativă de reinserție a „subiectului vorbitor", fie ca subiect cartezian sau ca orice alt subiect al enunțului mai mult sau mai puțin înrudit cu eul transcedental (așa cum este utilizat de lingviști), nu rezolvă nimic atâta timp cât acel subiect nu este fixat ca loc nu numai al structurii și al transformării sale regulate, dar, mai ales, al pierderii sale, al risipirii sale.

Urmează ca formularea problemei eticii lingvisticii să însemne, mai presus de orice, forțarea lingvisticii să-și schimbe obiectul de studiu. Practica discursului care ar trebui să fie obiectul său de studiu este unul în care structura semnificată (semn, sintaxă, semnificație) se definește între limitele care se pot modifica prin apariția unui ritm semiotic pe care niciun sistem de comunicare lingvistică nu a fost încă apt să-l asimileze. Ar devia lingvistica spre o apreciere a limbajului ca articulare a unui proces eterogen, cu subiectul vorbitor punându-și amprenta pe dialectica dintre articulare și procesul său. Pe scurt, aceasta ar face din *limbajul poetic* obiectul atenției lingvisticii, urmărind adevărul din limbaj. Acest lucru nu înseamnă neapărat, așa cum adesea se spune astăzi, că limbajul poetic este supus *mai multor* constrângeri decât „limbajul obișnuit". Dar înseamnă că trebuie să analizăm acele elemente ale operațiunii complexe, pe care ar trebui s-o numesc limbaj poetic (în care este înscrisă dialectica subiectului), care sunt eliminate de limbajul obișnuit, adică de *constrângerea socială*. În acest caz aș vorbi despre altceva, nu despre limbaj – o practică *a cărei limită este orice limbă anume*. Termenul de „poezie" are sens doar în măsura în care face acceptabil acest tip de studii pentru diferite instituții de educație și cultură. Dar miza pe care o impune este complet diferită: implicația este că limbajul și deci sociabilitatea se definesc prin granițe care permit refacerea, disoluția și transformarea. Alăturarea discursului nostru de astfel de limite ne poate permite să îl înzestrăm cu un impact etic curent. Pe scurt, etica unui discurs lingvistic poate fi măsurată în funcție de poezia pe care o conține.

Un excepțional lingvist contemporan considera că, în ultima sută de ani, au existat doar doi lingviști importanți în Franța: Mallarmé și Artaud. (2) Cât despre Heidegger, el își menține valoarea, *în ciuda a tot*, datorită atenției sale față de limbaj și „limbajul poetic", ca deschidere a ființelor, ca deschidere controlată, dar care apare totuși ca o luptă între lume și pământ; creațiile artistice sunt toate concepute după modelul limbajului poetic, în care „Ființa" „ființelor" se împlinește și pe care, pe cale de consecință, se

fundamentează „Istoria”. Dacă arta modernă, care este post-hegeliană aduce în limbaj un ritm apt să blocheze orice operă sau logică subjugată, acest lucru discreditează numai acea încheiere din reflecţiile lui Heidegger care sistematizează Franţa, fiinţele şi veridicitatea lor istorică. Dar asemenea discreditare nu periclitează miza logică a poeziei, în măsura în care poezia este o practică a subiectului vorbitor, ceea ce în consecinţă implică o dialectică dintre limite, ambele semnificate şi semnificante, şi stabilirea unui ritm pre- şi translogic doar în cadrul acestei limite. În mod asemănător, odiseea artei moderne rămâne totuşi domeniul în care posibilitatea luptei dintre Istorie şi dialectică se poate derula (înainte ca acesta să devină o anumită istorie şi o luptă concretă), deoarece această practică artistică reprezintă laboratorul unei minime structuri semnificative, a maximei sale disoluţii şi o eternă reîntoarcere a ambelor.

S-ar putea afirma că descoperirea de către Freud a subconştientului a asigurat condiţiile necesare pentru o astfel de interpretare a limbajului poetic. Acest lucru ar fi valabil pentru istoria *gândirii*, dar nu pentru istoria *practicii poetice*, Freud însuşi considerându-i pe scriitori drept precursorii săi. Mişcările de avangardă ale secolului XX, mai mult sau mai puţin conştiente de descoperirea lui Freud, au propus o practică, şi uneori chiar o cunoaştere a limbii şi subiectului care au ţinut pasul, când n-au precedat progresele lui Freud. Astfel, a fost foarte posibil să rămâi atent la acest laborator avangardist, să-i percepi experimentele într-un fel care ar putea fi etichetat doar ca o relaţie de „dragoste” şi, de aceea, în timp ce îl ocoleşti pe Freud, să percepi miza înaltă a oricărui limbaj ca *totdeauna-deja* poetic. Aceasta, cred, a fost calea aleasă de Roman Jakobson. Deci n-ar trebui să ne suprindă că discursul şi concepţia sa despre lingvistică, şi ale niciunui alt lingvist, pot contribui la teoria subconştientului – permiţându-ne să-l vedem în timpul procesului de creare şi destructurare – poiein – ca limbajul oricărui subiect.

Este incontestabilă contribuţia lui Jakobson la fondarea fonologiei şi a lingvisticii structurale în general, la studiile de filologie slavă şi cercetările în domeniul achiziţiilor lingvistice, la epistemologie şi istoria discursului lingvistic în raport cu filosofia sau societatea contemporană sau trecută. Dar, dicolo de aceste contribuţii, se detaşează *puternic* de importanţa acordată de Jakobson limbajlui poetic; aceasta constituie unicitatea cercetărilor sale, care îi conferă dimensiunea sa etică, în timp ce, concomitent, menţine deschiderea discursului lingvistic contemporan, subliniind, de exemplu, acele blocaje care îi produc probleme cu semantica. În consecinţă, datorită preocupărilor sale istorice şi poetice în egală măsură, lingvistica lui Jakobson pare să pună în paranteze latura tehnică a unor tendinţe contemporane (ca gramatica generativă) şi să sară de la începutul secolului nostru, când lingvistica nu era fondată, la perioada contemporană când trebuie să se deschidă pentru a avea ceva de spus despre subiectul vorbitor. Precursor şi predecesor, Jakobson a acceptat totuşi sarcina de a asigura o descriere concretă şi riguroasă, prin aceasta menţinând cerinţele limitative ale ştiinţei, definind astfel originea şi finalitatea epistemei lingvistice, care în ultimii ani şi-a asumat rolul de a controla toată gândirea, deşi, de fapt, este doar un simptom al dramei pe care o trăieşte subiectul occidental în încercarea sa de a stăpâni şi structura nu numai logosul, ci şi izbucnirile pre- şi translogice. Doar *ironia,* care străpunge metalimbajul lingvistului, este martorul timid al acestei drame. Mai există totuşi un *altul*, inclus cu modestie printre „obiectele” cercetării, parcă având menirea de a apăra suveranitatea gardianului-cărturar, supraveghind structurile de comunicare şi sociabilitate; există de asemenea un *altul* dincolo de ironia învăţatului: există poemul, în sensul că este *ritm, moarte* şi *viitor*. Lingvistul se proiectează în ritm său, se identifică cu el, şi, în final, extrage câteva concepte necesare construirii unui nou model de limbaj. De asemenea, el se detaşează bănuind că procesul de semnificare nu se limitează la sistemul limbajului, ci că mai există şi limba vorbită, discursul şi, în interiorul lor, o altă cauzalitate decât cea lingvistică: o cauzalitate eterogenă, distructivă.

Este o experienţă deosebită să asculţi conferinţa lui Roman Jakobson din 1967, de la Universitatea Harvard, intitulată *Poezia rusă a generaţiei mele*, unde a lecturat din poeziile lui Mayakovsky şi Hlebnikov, imitându-le vocile, cu accentele energice, ritmice, cu vocea guturală şi puternic militantă a primului şi cuvintele abia şoptite, sunetele susurate şi fluierate prelung, vocalize ale călătoriei distrugătoare către mama, formate din limbajul „trans-mental” (*zaum*) al celui de-al doilea. Pentru a înţelege condiţiile – reale – necesare producerii de modele ştiinţifice, ar trebui să ascultăm povestea tinereţii, a bătăliilor estetice şi totdeauna politice ale societăţii ruse în pragul Revoluţiei şi în primii ani ai victoriei, a prietenilor şi sensibilităţilor care s-au întrepătruns în vieţile şi proiectele lor de viaţă. Din toate acestea, se poate percepe ce anume iniţiază o ştiinţă, ce o opreşte, ce anume îi cifrează modelele în chip înşelător. Nu va mai fi posibil să se citească vreun tratat de fonologie fără a se decela în fiecare fonem declaraţia „aici se află un poet”. Profesorul de lingvistică nu ştie acest lucru şi aceasta este o altă problemă, care îi permite să-şi propună, vesel, modelele, să nu inventeze niciodată vreo noţiune nouă de limbă, şi să-şi conserve sterilitatea teoriei.

N-am să rezum, deci, modelele lingvistice, şi cu atât mai puţin instrumentele analizei poetice, propuse de Jakobson. Am să analizez doar câteva teme sau mitemele specifice interpretării sale a poeziei futuriste, în măsura în care ele sunt pauze ascunse – cauzalitate şi etica tăcută a procesului lingvistic.

Traducere din limba engleză -
Liana ALECU

* Capitolul, apărut iniţial în 1974, face parte din Desire in Language (Dorinţa în limbaj, 1980), Julia Kristeva, pp. 23/55, Blackwelle/Columbia University Press.

(continuare în numărul viitor)

Note

1. Andrei Alexandrovici Jdanov (1896-1948) a fost un politician comunist rus, care a avut un rol de seamă în reprimarea libertăţii artistice în Rusia Sovietică sub conducerea lui Stalin. Vladimir Mayakovsky (1893-1930) a fost un poet futurist de primă mărime, care s-a identificat plin de entuziasm cu Revoluţia în fazele sale de început, dar a fost criticat pentru „individualism” când a ajuns Stalin la putere. Sinuciderea sa a fost probabil motivată atât de factori personali, cât şi politici. Victor Hlebnikov (1885-1921) a fost unul din fondatorii futurismului rus şi un alt suporter iniţial, deşi non-conformist al Revoluţiei.

2. Antonin Artaud (1896-1948) a fost un actor francez, regizor şi teoretician al teatrului, care a susţinut o formă de dramă violentă şi ritualică, cunoscută sub numele de „teatrul cruzimii”.

Dansul – pasărea lăuntrică

Undeva, la Paris, trăieşte un *patriarh* al dansului. Un fantastic dansator şi coregraf român al ultimelor decenii, care îmbracă lumea cu simplitate, cu bucurie, dar şi cu puţină nebunie. El nu dansează numai cu trupul, ci şi cu ochii, cu faţa, cu vorbele şi mâinile-aripi. El este păunul care-şi desfăşoară culorile în lumină. Este pomul, casa, veranda şi trompeta copilăriei petrecute în Bucureşti, între Grădina Icoanei şi Parcul Ioanid. Şi toate acestea dansează, pentru că el pe toate le poartă cu sine. Le aduce în faţa noastră, cu spectacolul întregului său corp, pentru ca mai apoi să dispară toate, cu nonşalanţă, agăţate parcă de firele de telegraf, ca nişte zmeie pierdute de copii.

El dansează pe scenă ,,cum îi vine". Este marionetă şi păpuşar. Este un om trist, care a decis să intre definitiv într-un personaj al veseliei. El vorbeşte într-o limbă specială, în care se simt ornamentele moi ale rostirii deprinse de la bunica, rusoaică-albă, eleganţa limbii franceze învăţate cu Madame Xenia Melnikoff, dar şi imunda, senzuala limbă spaniolă pe care o vorbeşte cu cei cu care lucrează la Santiago sau Montevideo.

El este luminosul, văluritul, turnul încolăcit, carnavalul, visul, metafora, transparenţa, curbura. Toate într-o superbă simplitate. Este matematica dansului. „Facerea şi gândirea" spectacolului întregului trup. Este chemat în teatrele mari de coregrafie din lume. El aduce în dansul contemporan amintirea lumii interbelice, pe care încă o întâlneşte în America Latină, pentru că ea continuă să fie, şi azi, aidoma celei care ne-a tulburat în filmele cu Vittorio de Sica sau în filmul-hipnoză *Anul trecut la Marienbad*, în care protagoniştii se privesc hipnotic, aşa cum numai dansatorii de tango se privesc înaintea începerii dansului halucinatoriu, când golul de aer dintre ei rămâne consistent, încărcat de erotism.

El a conceput, cu adoraţie, un spectacol de dans, *Nebuna din Chaillot*, pentru Maia Pliseţkaia, pe scena marelui teatru Balşoi, după ce a dansat pentru ea, întru convingere, *Mess Around*, pe muzica lui Ray Charles.



El intră în miezul dansului, aşa cum un pianist adevărat ştie să-şi desfacă pianul şi să intre în măruntaiele lui. Îl adoră pe Borges şi citeşte poezie latină. În Montevideo, s-a aruncat realmente pe rafturile cu cărţi de poezie ale poeţilor uruguaieni.

Este discipolul „Măiastrei", Miriam Răducanu, profesoara sa de la Liceul de Coregrafie Floria Capsali, de la care a învăţat să-şi danseze gândul, să-şi viseze dansul.

El este Gigi Căciuleanu – dansul gheizer, dansul care ţâşneşte şi ajunge la cer.

Liliana RUS

Henning şi Răzvan, duo cameral

Când doi muzicanţi se-ntâlnesc pe scenă, iese straşnic recital. Dacă amândoi îs d-ăia de soi. Precum Henning Kraggerud şi Răzvan Marius Dragnea. Un norvegian şi-un bucureştean, tineri şi activi. Fin violonist, primu', şi foarte precis. Ca uns pe strune umblând. Dulce, expresiv şi fără cusur. Venit de la Oslo pe plai românesc. Cu vrednic popas şi pe la noi, în Undrea. Chiar de sărbători, la Teatrul „Davila". Întovărăşit, vădit nimerit, de Răzvan. Un pianist cu-atâtea resurse şi tehnică pusă la punct. Ce-şi arată roadele util, adecvat...

Cântară-mpreună lejer, impecabil, Brahms, Mozart, Franck, Kraggerud. Nordicu' fiind şi-un componist inspirat, priceput şi-auzului nostru plăcut. Cu sine-aducând elegia fiordurilor şi-a aurorelor boreale. Motiv să declar hotărât prestaţia lor izbutită. Nu mă dau în vânt după recitaluri, dar ăsta fuse binevenit. El şi „Duelul viorilor" constituind cele mai bune momente artistico-muzicale, anu' trecut petrecute-n Piteşti. Cert de calitate şi de comentat (ce am încercat, succinct, ş-astă dat'). Iar norvegianu', de invitat grabnic la filarmonica loco, neapărat...

Adrian SIMEANU

D-ale teatrului de studio

Într-un dublu festival deja tradiţional. Toamna trecută, regional. Balcanic doar, căci suiră pe scene artişti din Kosovo, Serbia, Bulgaria şi România. Cu unsprezece reprezentaţii înscrise-n program. Nouă vizionate de mine şi numai la ele fac referire acum...

Global, numai dramaturgie contemporană. Actori tineri, în majoritate. Un singur nume vedetă: Felicia Filip. Care, de-o vreme, acceptă roluri şi-n teatru. Nebănuit înainte talent dovedind. De astă dată, într-un proiect de soţ regizat. „Oreste, regele sunetelor", intitulat. De vechii greci inspirat. Un poem dramatic, tragic, evident, despre mărire şi decădere. De regretatul Ioan Petru Culianu semnat. La „Tudor Vianu", în Giurgiu, jucat onorant. L-a pus la cale în chip inspirat un cunoscut altădată reporter sportiv. Astăzi dramaturg demn de luat în seamă. Licenţiat filosof, Mircea M. Ionescu. Creator şi-al altei piese din festival. „Animalul, acest om ciudat". Cu subiect valabil mereu: inumanitatea în diverse forme. Au interpretat adecvat români de la „Sterija", Vârşeţ, Banatu' sârbesc...

La rându-le, gălăţenii de la „Fani Tardini" veniră şi ei c-un text actual. „După noi, Apocalipsa!", de Katia Nanu. Corupţia-mpletită cu crima în lumea, dâmboviţeană, a celor de sus. „Anton Pann", vâlcean, la polul opus, cu ceva britanic. „Vermine radiante". Macabră comedie cu negru umor, Philip Ridley, autor. Tânărul Andrei Brădean, un actor promiţător. În schimb, Ramona Olteanu şi Daniela Butuşină-Foursin, de la teatrul gazdă piteştean, „Mame şi fiice" întruchipară. Alexandr Mardani, părintele rus. Prostituţia, ca mijloc de trai şi-n zilele noastre. Iar fetele bucureştene de la „Coquette", pentru „Secretul atomic" optară. Satiră anti Băsescu a Luciei Verona. Inedit, potrivit, Crina Zvoboda, actriţă ventrilocă...

„Ariel", tot de la Râmnicu Vâlcea, a ales „Ghidul sinucigaşului", de Iulian Margu. Apelând la Luminiţa Erga, de la „Nottara", pentru prezentare. Sugestivă plimbarea prin urbe. Filmată şi folosită ilustrativ în spectacol. „Regina Maria", de la Oradea, a oferit, într-un decor nimerit, „Seara de ajun". Din replici tari făurită în de scoţianu' cincantenar Anthony Neilson. În fine, puseră stop manifestării de la Piteşti târgoviştenii de la „Tony Bulandra". Cu „Punctum", de Cristina Maria Chirilă. Sper eu, science-fiction, însă foarte dur şi-nfricoşător dacă omenirea o soartă ca asta va avea cândva. Dea Domnu' o ediţie şi mai interesantă-n Brumar viitor...

A.S.

S-au întâmplat la CENTRUL CULTURAL PITEŞTI

■ Colocviul cu tema *O istorie culturală a complicităţii*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti, prin Clubul de Istorie *Armand Călinescu* şi redacţia revistei-document *Restituiri*. Coordonator: lector univ. dr. Marin Toma – 1 februarie 2016.

■ Întâlnirea literară lunară sub genericul „Printre cărţile oamenilor de cultură argeşeni", invitat scriitorul Dumitru Augustin Doman. Coordonator: referent Marius Chiva, redactor-şef al revistei-document „Restituiri" - 2 februarie 2016.

■ Clubul literar-artistic *Mona Vâlceanu*, invitat medicul-poet Constantin Teodor Craifaleanu. Coordonatori: prof. Gabriela Georgescu, prof. Mona Vâlceanu şi referent Marius Chiva - 9 februarie 2016.

■ Medalionul *In memoriam Emilian Ionescu*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Asociaţia *Eurosenior* a Pensionarilor şi Expropriaţilor din România. Coordonator: Florica Bratu, preşedinte executiv al Asociaţiei *Eurosenior* a Pensionarilor şi Expropriaţilor din România - 9 februarie 2016.

■ Lansarea volumului de versuri *Măşti veneţiene*, autor poetul Liviu Capşa. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Uniunea Scriitorilor din România-Filiala Piteşti. Coordonator: scriitorul Dumitru Augustin Doman, redactor-şef al revistei *Argeş* - 11 februarie 2016.

■ Simpozionul cu tema *Chişinăul între Rusia şi Uniunea Europeană*. Organizator: Centrul Cultural Piteşti, prin Clubul de Istorie *Armand Călinescu* şi redacţia revistei-document *Restituiri*. Coordonator: referent Marius Chiva - 12 februarie 2016.

■ Spectacol de muzică folk, prilejuit de aniversarea a opt ani de la înfiinţarea Grupului Folk P620. Coordonator: cantautorul Tiberiu Hărăguş - 12 februarie 2016.

■ *Poveşti de viaţă-poveşti de suflet cu Denisa Popescu*. Invitat pictorul Ion Pantilie. Coordonator: poeta Denisa Popescu - 16 februarie 2016.

■ Cenaclul *Armonii Carpatine*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti, Liga Scriitorilor din România şi de Expresie Română de Pretutindeni-Filiala Argeş şi Grupul Vocal *Armonia* - 18 februarie 2016.

■ Lansarea volumului de critică literară *Poezia postmodernă. Anchetă*, al poetului şi eseistului Virgil Diaconu. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi redacţia revistei *Cafeneaua literară*. Coordonator: poetul Virgil Diaconu, director al revistei *Cafeneaua literară* - 19 februarie 2016.

■ Colocviul cu tema *Noi suntem trimbulinzii. Memento Nichita Stănescu*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Colegiul Naţional *I.C. Brătianu*. Coordonator: prof. Iudita Dodu Ieremia - 23 februarie 2016.

■ Prelegerea cu tema *Noutăţi despre natură, mediu, sănătate, apă şi nutriţie*, în cadrul proiectului cultural *Armonie* şi *Stil de viaţă cu Adina Perianu*. Coordonator: dr. ing. Adina Perianu, specialist în horticultură - 23 februarie 2016/ 24 februarie 2016.

■ Spectacolul muzical *De Dragobete iubeşte româneşte*. Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Coordonator: cantautorul Tiberiu Hărăguş - 24 februarie 2016.

■ Colocviul cu tema *Protecţia civilă la ceas aniversar*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Inspectoratul pentru Situaţii de Urgenţă cpt. *Puică Nicolae* Argeş. Coordonator: referent Marius Chiva - 25 februarie 2016.

■ Conferinţele Municipiului Piteşti cu tema *Eminescu şi noi*. Invitat: criticul literar Alex. Ştefănescu. Organizator: Centrul Cultural Piteşti. Coordonator: poetul Virgil Diaconu - 25 februarie 2016.

■ Colocviul cu tema *Călătorie de la frică la nevoi: O istorie a singurătăţii*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti, prin Clubul de Istorie *Armand Călinescu* şi redacţia revistei-document *Restituiri*. Coordonator: lector univ. dr. Marin Toma - 26 februarie 2016.

■ Simpozionul cu tema *Două doamne, ctitore în Piteşti - Doamna Elina şi Doamna Bălaşa*. Organizatori: Centrul Cultural Piteşti şi Biserica Domnească *Sfântul Gheorghe*. Coordonatori: muzeograf Octavian Dârmănescu şi referent Marius Chiva - 29 februarie 2016.

■ APARIŢII EDITORIALE: Revista lunară de literatură CAFENEAUA LITERARĂ (nr. 2/2016), Revista lunară de cultură ARGEŞ (nr. 2/2016), Publicaţia lunară INFORMAŢIA PITEŞTENILOR (nr. 2/2016).

Pulsaţia jazzului parizian

O regăsii norocos la „Tinerimea Română", din Bucureşti. Unde cântară-ntr-o seară Florin Niculescu şi echipa lui. Hugo Lippi, Paul Staicu, Bruno Ziarelli şi Bruno Rousselet, componenţii ei. Entuziaşti foc, pricepuţi la gen fără îndoială...

Florin fu cumva paganinian pe vioara sa. Ducând virtuoz jazzu' spre simfonic. În improvizaţii ample, elegante, precise, şarmante. Suplinit la fix, în acest proces, de colegu' Paul. Harnic pianist, iute, hotărât. Hugo, pe chitară, tot în dialog. Bruno, toboşaru', vădit de nădejde. Ăl de-al doilea Bruno, asemeni, pe bas...

Cântu' lor vioi fuse delicios. Nesofisticat, cald, armonios. Ritmat adecvat şi echilibrat. Aer de Paris emanând instant, rasat, parfumat. Căci trăiesc, muncesc în Franţa, cu spor. Pe la noi venind a ne dărui muzică de soi. Pulsaţia jazzului ţais rafinat făcându-ne s-o simţim de îndat'. Limpede, intens, minunat. Spun c-a meritat iară să-i ascult şi să consemnez că m-au încântat. Fu o sărbătoare-n prag de sărbători. Şi ea-ncununând decembrie dus. Musai ş-altădat'!

Adrian SIMEANU

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de **Centrul Cultural Piteşti**

sub egida **Consiliului Local Piteşti** şi a **Primăriei municipiului Piteşti**

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Redactori: Nicolae EREMIA
Gheorghe FRANGULEA
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Liliana RUS

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1, sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013, Piteşti
Tel.: 0248/216348, 219976
Fax: 0248/210068

e-mail:
cafeneaualiterara2015@yahoo.com
http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256, Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

Responsabilitatea asupra conţinutului textelor revine autorilor, conform legii.
Autorii pot avea şi alte opinii decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la S.C. Tiparg S.A., tel.: 0248/221.348, e-mail: office@tiparg.ro.

OMAR KHAYYAM

Ţărâna
Nimic n-au să te-nveţe savanţii. Dar alintul
Suav al unor gene o să te instruiască
Ce este fericirea. Preschimbă-n vin argintul,
Căci ţărna e grăbită ca să te găzduiască.

Acest vas fu odată un biet îndrăgostit
Acest vas fu odată un biet îndrăgostit
Gemând de nepăsarea unei femei frumoase.
Iar toarta era braţul ce mângâia mâhnit
Suavul gât cu-atingeri uşoare, de mătase.

Am întrebat Savantul
şi-am întrebat şi Sfântul
Am întrebat Savantul şi-am întrebat şi Sfântul,
Sperând c-au să mă-nveţe suprema-nţelepciune.
Şi, dup-atâta trudă, atât se poate spune:
Că am venit ca apa şi că plecăm ca vântul.

Am văzut un olar la roata lui cântând
Am văzut un olar la roata lui cântând
Modela vase amestecând
Glorii de împăraţi,
Lacrimi de om de rând...

*
Suntem nişte pioni pe o tablă de şah
Şi-Allah ne poartă după voia Lui
Într-un orb joc-război, până când
Ne-aruncă rând pe rând în golul timpului...

*
Când n-oi mai fi, cu mine se vor stinge
Şi roze, şi cântări, şi vinuri parfumate,
Nu vor fi nici răsărituri de soare, nici apusuri,
Nici univers, că numai gândul să le cuprindă poate.

*
Destinul tău? Nu tu îi eşti stăpân.
La ce bun să te-ntrebi ce va fi mâine!
Trăieşte-ţi clipa – singurul tău bun!
Ce va fi mâine, cine-ţi poate spune?

*
Cum trece vântul printre flori... Ascultă!
Ascultă cum privighetoarea cântă.
Luna-i pe cer... Să bem spre a uita
Că florile s-or ofili şi cântul va-nceta.

*
Ce noapte-mpărătească! Stelele scânteiază,
Gândul meu aţipeşte dar inima e trează;
Un trandafir – icoana vie a splendorii tale
Îşi pierde una din petale...

*
Te frânge suferinţa? Gândeşte-te la cei
Ce-au suferit ca tine de la-nceputul lumii,
Alege-ţi o femeie cu, de zăpadă sânii
Şi lasă-te vrăjit de (ne)iubirea ei.

Traducere din limba franceză - Paula ROMANESCU

